عالميّة اللغة العربيّة: تاريخها وإشكالاتها المعاصرة

أ.د. فاروق اسليم(*)

ثمّة إقرار دوليّ معاصر بعالميّة اللغة العربيّة، لكنّها عالميّة إشكاليّة؛ فالقرارات – وإن تنوّعت مصادرها، وعلت منزلة مرجعيّاتها – لا تكفي وحدها للارتقاء باللغة إلى منزلة العالميّة، كما أنّ للغاتِ العالميّة المعاصرة منازلَ متفاوتةً في الأهمّيّة والانتشار.

ومن المفيد لقراءة عالميّة اللغة العربيّة المعاصرة أنْ نقف عند معالم تاريخيّة تضيء على مراحل ارتقاء العربيّة إلى منزلة العالميّة قديمًا وحديثًا؛ فالإضاءة على ذلك تُسهم كثيرًا في التعرّفِ إلى إشكاليّات الواقع، وفي تقديم تصوّرٍ لما يمكن أن تكون عليه العربيّة مستقبلًا.

أوّلًا: ارتقاء اللغة العربيّة إلى العالميّة قديمًا: مرَّ تطوُّرُ اللغة العربيّة وارتقاؤها إلى منزلة العالميّة قديمًا بأربع مراحل، هي:

(*) رئيس التحرير، عضو المكتب التنفيذيّ لاتحاد الكتاب العرب، عضو هيئة تدريسيّة في قسم اللغة العربيّة بجامعة حلب. والمقال ورقة عمل قُدّمت في الجلسة الأولى لندوة عنوانها (حلب واليوم العربيّ للّغة العربيّة) أقامتها جامعة حلب، برعاية القيادة المركزيّة لحزب البعث العربيّ الاشتراكي، على مدرّج كلّيّة الطبّ البشريّ، يوم الثلاثاء ١٥/ ٣/ ٢٠٢٢.

١-**قبل الإسلام**: كانت العربيّة، قبل الإسلام، لغةَ قبائلَ وممالكَ في الجزيرة العربيّة والعراق والشام، وعاملَ وحدةٍ رئيسًا بين الناس في تلك القبائل والممالك؛ إذ كانت لغة خطاب وإبداع وتعبير عن المشاعر والمطالب المعيشيّة، وقد امتلك المتحدّثون بها وعيًا بأنّها أصلٌ لتميّزهم من غيرهم؛ فهم عَرَبٌ وعُرْبٌ لأنّهم يفصحون بالعربيّة عمّا يريدون، وغيرهم عَجَمٌ وعُجمٌ، لأنّهم لا يفصحون بها.

وقد غدت العربيّة بذلك عامل توحيد وتواصل، يؤكّده ما نجدُه من اجتماع وتداخل لدوائر الانتماءات القبليّة والمكانيّة والدينيّة والعرقيّة في دائرة واحدة كبرى، هي دائرة اللغة العربيّة. لكنّ هذه الوحدة اللغويّة كانت تعاني مزاحمةً داخليّة من لهجات القبائل الفصيحة (لهجة هذيل – لهجة تميم)، ومزاحمةً لغويّة خارجيّة (لغة حمير وأقاصي اليمن – السريانيّة والآراميّة في الشام والعراق).

٢-**دولة المدينة**: بنزول القرآن الكريم بلغة عربيّة فصحية ومع قيام دولة المدينة بدأت أولى الخطوات الواسعة لانتصار العربيّة الفصيحة انتصارًا حاسمًا في مجال المنافسة اللغويّة مع اللهجات العربيّة، وبذلك غدت العربيّة لغة دولة وشعب.

وكان نزول القرآن الكريم بلسان عربيّ مُبين تكريمًا للعرب وللعربيّة، وتكليفًا لهم بعبء ثقيل، جمع بين أمرين هما: **العالميّة والعربيّة**؛ فرسالة الإسلام عالميّة لأنّها للناس كافّة، و**العربيّة** تواكب انتشار الإسلام مواكبة لغويّة، بصفتها لغة عبادة ولغة حاملي رسالة الإسلام إلى العالم، وكان لهذه المواكبة مستويات، أعظمُها ما تحقّق بالتعريب الذي رافق حركة الفتح العربيّ الإسلاميّ.

٣-**الدولة الأمويّة والتعريب**: حقّقت التعريب في ظلّ الدولة الأمويّة انتصارًا على اللغات المزاحمة للعربيّة الفصيحة التي غدت لغة دولة وأمّة؛ فقد واكب

التعريب حركة الفتح العربيّ الإسلاميّ، وحقّق انتصارات مذهلة في الشام والعراق أوّلاً، ثمّ في مصر وشمال إفريقية، إضافة إلى امتدادات له في مناطق أخرى كالأندلس وخراسان، وأنتج ذلك عاملًا رئيسًا لوحدة تلك الأمداء الجغرافيّة، هو اللغة العربيّة، كما أنتج انتماء متطوّرًا هو الانتماء إلى العرب، وذلك من قبيل إطلاق الجزء على الكلّ. وهذا أمر مسوّغٌ ما دام العرب هم الذين تعاظم دورهم الحضاريّ بحمل رسالة الإسلام وانتشار لغتهم لغة القرآن واستبدالها بما كان قبلها من اللغات واللهجات استبدالًا شبه تامّ.

٤-**الدولة العبّاسيّة**: مع تنامي الحضارة العربيّة الإسلاميّة وازدياد التعريب وتنامي الترجمة إلى العربيّة ومع ما رافق ذلك من تنامٍ للعلوم الإنسانيّة والتطبيقيّة إلى درجة التفوّق الحضاريّ المطلق غدت العربيّة لغة الحضارة الإنسانيّة الأولى في العالم، ابتداء من القرن الرابع الهجريّ، وظلّت متربّعة على هذا الموقع قرونًا عدّة؛ إذ ألّفَ في أثنائها بالعربيّة أكثرُ كتب الحضارة الإنسانيّة، في مجالات الآداب والعلوم الإنسانيّة والتطبيقيّة، وبها انتشرت مؤلّفاتهم في أنحاء المعمورة.

مرّ انتقالُ العربيّة من لغة قبائل وممالك متناحرة إلى لغة دولة وأمّة، ثم إلى لغة حضارة إنسانيّة عالميّة بمراحلَ، اكتسبت في أثنائها العربيّة قدسيّةً إسلاميّة، وغدت وعاءً حضاريًّا شاملاً لمختلف مناحي الإنتاج العلميّ والأدبيّ، ومنفتحًا على مختلف الثقافات والشعوب، ومنقذًا للعالم من ظلام الجهل، وقد أسهم ذلك كثيرًا في وحدتها ونمائها، وفي عالميّتها التي امتدّت قرونًا عدّة.

ثانيًا: انكفاء اللغة العربيّة عن العالميّة: رافق ارتقاءَ العربيّة إلى منزلة العالميّة ضعفٌ سياسيّ وانكفاءٌ للتعريب وعدوانٌ أجنبيّ شرسٌ على الحضارة العربيّة الإسلاميّة، وانكفاءٌ ظاهر في مجالات العلوم والآداب.

١ - فقد عانى العرب انحدارًا وضعفًا سياسيّين، تجلّيا على نحو رئيس في **تعدّد مركزيّة** القرار السياسيّ؛ فقد وُجِدتْ ثلاث مراكز للخلافة: مركز عبّاسيّ في بغداد وفاطميّ في القاهرة وأمويّ في الأندلس، وانشغلت هذه المراكز في صراعات بينيّة إضافة إلى صراعات داخل كلّ مركز، وبلغ الانحدار والضعف درجة مؤلمة مع ظهر الغزو المغوليّ والصليبيّ.

قاومت الأمّة طوال قرنين جحافل الغزاة إلى أنْ دحرتهم، فانشغلت في أثناء ذلك عن التجديد والنمو في ميادين العلم والمعرفة، وفقدت الكثير من مراكزها العلميّة ومن إرثها الحضاريّ المدوّن، فقدته حرقًا وتدميرًا بأيدي التتار، ونهبًا وسرقة بأيدي الصليبيين، واكتفى أولو الأمر من رجال السيف والقلم بثقافة الجهاد وبعلوم الفروسيّة، وبتطوير الفنون القتاليّة، وبصناعة المعدّات والأسلحة الحربيّة. وبذلك اكتسبت الهويّة العربيّة قيمًا جهاديّة وفروسيّة جديدة، أضحت إرثًا للأجيال القادمة في مقاومة العدوان، غير أنّ الأمّة فقدت في أثناء ذلك كثيرًا من المنجزات الحضاريّة في ميادين السياسة والعلوم وطرق التفكير والبحث، ورافق ذلك **إهمال للعربيّة** لدى حكّام من المماليك والعثمانيّين، كان بعضهم لا يتقن العربيّة، وقد لا يستطيع أن يتحدّث بها.

٢-وقد أدركت طبقةُ المتنوّرين التي ألّفت الموسوعات العربيّة في مجالات الفنون والآداب المختلفة خطورةَ ما آلت إليه حال اللغة العربيّة، فتصدّت لمجابهته بمؤلّفات موسوعيّة تنتصر للغة الفصيحة، وتعلن التخوّف عليها من غير المتعربين، ويُعدّ ابن منظور الأنصاريّ المصريّ (٦٣٠-٧١١هـ) في طليعة من تنبّه لذلك، في تقديمه لموسوعته المعجميّة: **لسان العرب**؛ إذ قال: "إنّني لم أقصد سوى حفظ أصول هذه اللغة النبويّة...وذلك لما رأيته قد غلب في هذا الأوان من اختلاف

الألسنة والألوان، حتّى لقد أصبح اللَّحْنُ في الكلام يُعدّ لَـحْنًا مردودًا، وصار النطق بالعربيّة من المعايب معدودًا، وتنافَسَ الناسُ في تصانيف الترجمانات في اللغة الأعجميّة، وتفاصحوا في غير اللغة العربيّة، فجمعتُ هذا الكتاب في زمنٍ أهلُه بغير لغته يفخرون، وصَنَعْتُهُ كما صنعَ نوحٌ الفُلْكَ، وقومُه منه يسخرون، وسمّيتُه لسانَ العرب".

٣-وفي مطلع القرن العشرين بدأت حركات التنوير العربيّة تولي العربيّة والتعريب اهتمامًا خاصًّا، وترى فيهما معلمًا لا بدّ منه لنهوض الأمّة ولوحدتها، واتّـخذ ذلك الاهتمام ثلاثة مسارات رئيسة.

أمّا المسار **الأول** فهو مسار تعريب العلوم العصريّة ومصطلحاتها، وقد بدأت إرهاصاته مع رفاعة الطهطاوي (ت١٨٧٣م) الذي ولي رئاسة الترجمة في المدرسة الطبيّة بمصر بعد عودته من فرنسة، ثمّ كانت لذلك المسار انطلاقةٌ رسميّةٌ جديدة من دمشق؛ فقد أُحدثَ المجمع العلميّ العربيّ (مجمع اللغة العربيّة)، وافتُتح معهدان: الأوّل للطبّ والثاني للحقوق سنة (١٩١٩م)، واشتُرط لهما أن يتمّ التعليم باللغة العربيّة، وأن تُؤَلّف المصنَّفات بها؛ فكانت دمشق رائدة العرب في مجال تعريب العلوم، وما تزال.

وأمّا المسار **الثاني** فهو مسار مجابهة اللغات الأجنبيّة. وهذا المسار لا يهدف إلى دفع تلك اللغات، ولا يعلن التناقض معها، بل يهدف إلى دفع المحاولات الرامية إلى استبدال اللغات الأجنبيّة بالعربيّة، وهو استبدالٌ يُـحدثُ قطيعةً معرفيّة مع التاريخ، ويستبدلُ بالهويّة العربيّة هويّات الضياع والتبعيّة. ومن هذا المنطلق جابه العرب محاولات التتريك في مطلع القرن العشرين، ثمّ جابهوا محاولات الفَرْنَسة في الجزائر وغيرها، كما جابهوا أيضًا جهود الإنكليز والإسبان والإيطاليّين لإحلال لغاتهم مَحَلَّ اللغة العربيّة.

وأمّا المسار **الثالث** فهو مسار مجابهة اللهجات المحليّة والقبليّة. وهذا مسارٌ يهدف إلى وقف التوجّهات الرامية إلى تعميق الهوّة بين تلك اللهجات، تمهيدًا لإعلان كلّ منها لغة خاصّة بأصحابها، وفي ذلك ميل بالعربيّة نحو الوأد والتفتيت؛ فمن محاولات الوأد عدائيّة الطورانيّة للعرب وللعربيّة، وفَرْنَسَةُ الجزائر من قبل الاحتلال الفرنسيّ، ومن محاولات الانحراف بالعربيّة نحو التفتيت التشجيع على إحلال العاميّة بدلًا من الفصيحة، ومن ذلك الدعوة إلى الفرعونيّة بمصر وإلى الفينيقيّة في لبنان. وبانتشار التعليم الجامعي وما قبله، وباتّساع دائرته عربيًّا استعادت العربيّة كثيرًا من حضورها، وسجّلت انتصارًا حسنًا على محاولات الفرنسة في الجزائر، وعلى محاولات استبدال الفصيحة بالعاميّة، ومع أنّ محاولات الوأد والتفتيت قد أخفقت إلاّ أنّ جذورها ما تزال تحت الرماد.

ومن الملاحظ أنّ العربيّة لم تلقَ اهتمامًا عربيًّا موحّدًا للنهوض بها علميًّا وفكريًّا، بل وُجدت بؤر اهتمام له طابع دولة واحدة تأخذ به؛ وكان لمصر الريادة في هذا المجال في زمن محمّد عليّ، غير أنّ هذه الريادة وئدت بقصديّة واضحة من الاحتلال الإنكليزيّ لمصر، ثمّ انتقلت هذه الريادة إلى دمشق، مع تشكيل الدولة السورية، وما تزال هذه الريادة مستمرّة في سورية من جهة تعريب العلوم والتمكين للغة العربيّة وإصدار القوانين والمراسيم التي تُعلي شأن اللغة العربيّة وتظهر الحرص على التمكين لها وعلى تطويرها.

ثالثًا: من الضعف إلى العالميّة: مرّ انتقال العربيّة إلى العالميّة رسميًّا لدى الأمم المتّحدة بخطوات متتابعة أبرزها ما يلي:

١-**الخطوة الأولى:** كانت باعتماد العربيّة لغة عمل عام (١٩٥٥) بقرار الجمعيّة العامّة رقم (٨٧٨) المؤرخ في (٤/ كانون الأول/ ١٩٥٤)، وكان عنوان القرار هو

ترجمة بعض الوثائق الرسميّة للجمعية العامّة إلى اللغة العربيّة، كما نص على أن تُنشر باللغة العربيّة وثائق الجمعيّة العامّة ولجانها الفرعية وغيرها من التقارير الأخرى الصادرة عن هيئات الأمم المتّحدة، التي تعالج مشاكل خاصة أو عامة تهم المناطق التي تتكلم بالعربيّة، شرط ألا يتجاوز حجم المنشورات الصادرة في السنة الواحدة ما مجموعه أربعة آلاف صفحة من النصّ الإنجليزيّ.

٢-**الخطوة الثانية:** تمثّلت في إصرار الرئيس المصريّ، جمال عبد الناصر، على إلقاء كلمته في (٢٥/ كانون الأول/ ١٩٦٠) باللغة العربيّة، وطالب في أثناء ذلك بإدخال العربيّة لغةً رسميّةً للأمم المتّحدة، نظراً لأنّ عدد الناطقين بها يزيد عن (١٠٠) مليون عربيّ آنذاك، ثمّ تبع ذلك نجاح الرئيس عبد الناصر ومعه القادة العرب الأفارقة في فرض العربيّة لغة رسميّة في منظمة الوحدة الإفريقية، حين إنشائها عام (١٩٦٣).

٣-**الخطوة الثالثة:** توّجت هذه الخطوة في (١٨/ كانون الثاني/ ١٩٧٣) باعتماد اللغة العربيّة في الجمعيّة العامّة للأمم المتّحدة بموجب قرارها (٣١٩٠) لتكون إحدى اللغات الرسميّة الست في الجمعيّة العامّة والهيئات الفرعية التابعة له، ثمّ أصبحت العربيّة في (١/ كانون الثاني/ ١٩٨٣) لغة رسمية في مجلس الأمن والمجلس الاقتصاديّ والاجتماعيّ، بناء على قرار الجمعيّة العامّة رقم (٢١٩)في دورتها رقم (٣٥) المؤرخة في (١٧/ كانون الأول/ ١٩٨٠) الذي نصّ على أمور، أهمّها أنْ يُصبح جهاز موظفي العربيّة في حجم جهاز موظفي كلّ من اللغات الرسميّة المعتمدة، وأنْ تتمتع العربيّة بالوضع الممنوح لتلك اللغات الرسميّة، وأن تكون لغةً رسميّةً ولغةَ عمل في مجلس الأمن.

وكان لاعتماد العربيّة لغة رسميّة عالميّة مسوّغات أهميّة عدّة؛ فالعربيّة لها تأثير مهمّ في حفظ حضارة الإنسان وثقافته ونشرها، وهي لغةُ تسعة عشر عضواً من أعضاء الأمم المتّحدة آنذاك، وهي من اللغات الأكثر تحدّثًا(٤٢٢ مليون نسمة) وانتشاراً في العالم؛ إذ يتوزع الذين يتحدثون بها في الوطن العربي، ومناطق مجاورة له (الأهواز ولواء إسكندرونة وتشاد ومالي والسنغال وإرتيريا)، ولها قداسة لدى المسلمين؛ فهي لغة القرآن، ولا تتم الصلاة وبعض الشعائر إلّا بها، كما أنّها لغة شعائرية رئيسية لدى عدد من الكنائس المسيحيّة في الوطن العربيّ، إضافةً إلى أنّها لغة عمل مقرّرة في وكالات دوليّة عدّة (منظمة الأمم المتّحدة للتربيّة والعلم والثقافة، ومنظمة الأمم المتّحدة للأغذيّة والزراعة، ومنظمة الصحّة العالميّة، ومنظمة العمل الدوليّة)، كما أنّها لغةٌ رسميّة ولغةُ عمل في منظمة الوحدة الإفريقيّة.

وإضافة إلى تلك المسوّغات المعلنة يمكن الإشارة إلى أنّ العربيّة سبق لها أن كانت وحدها لغة عالميّة حضاريّة شاملة للعلوم والآداب والمعارف في المشرق والمغرب، كما سبق لها التأثير في كثير من لغات الدول الإسلاميّة (التركيّة والفارسيّة والكرديّة والأورديّة والماليزيّة والإندونيسيّة والألبانيّة) وبعض اللغات الإفريقيّة (الهاوسا والسواحيليّة)، والأوروبيّة المتوسطيّة بخاصّة (الإسبانيّة والبرتغاليّة والمالطيّة والصقليّة)، وأنّها تأثّرت بغيرها من اللغات قديما وحديثًا، إضافة إلى أنّها تُدَرَّسُ بشكل رسميّ أو غير رسميّ في كثير من الدول الإسلاميّة: الأسيويّة والإفريقيّة، ولا سيّما الدول المحاذية للوطن العربيّ، إضافة إلى تدريسها في كثير من جامعات أوربا ومدارسها، وكذلك الحال في أمريكا الشماليّة والجنوبيّة، ولا سيّما في الأماكن التي يوجد فيها كثير من العرب أو ممّن أصولهم عربيّة، ويضاف إلى كلّ ما

سبق أيضاً أنّ العرب كان لهم ظهور عسكريّ (حرب تشرين التحريريّة ١٩٧٣) واقتصاديّ (قطع إمدادات العرب للغرب بالنفط) قويّ ومشرّف قبل اتخاذ القرار باعتماد العربيّة لغة عالميّة في (١٨/ كانون الثاني/ ١٩٧٣).

رابعًا: إشكاليّة عالميّة اللغات: اللغة العالميّة وفق ويكيبيديا: هي اللغة المنتشرة من حيث موقعها الجيوغرافيّ والتي يمكن أنْ يتكلّمَ ويتفاهم بها عددٌ كبير من الناس من مناطق مختلفة في العالم، وتُستخدمُ على نطاق واسع، وإنّ عدد الأشخاص الذين يتكلمون اللغة لا يحدّد وحده عالميّة اللغة. وهذا التعريف لعالميّة اللغة يطرح تساؤلات إشكاليةّ عدّة؛ لكونه لا يكاد ينطبق حاليًّا على غير اللغة الإنكليزيّة.

١-**أصل القضيّة:** بدأ اعتماد عالميّة اللغات رسميًا لدى الأمم المتّحدة عام (١٩٤٥)؛ إذ اعتُمدتْ فيه خمس لغات، لتُستعمل في اجتماعات الأمم المتحدة، ولتُكتب بها وثائقها الرسميّة. ومن الملاحظ أنّ ثلاثاً منها (الفرنسيّة والروسيّة والصينيّة) اعتُمدت أصلًا لأنّ كلًّا منها يمثّلُ لغةَ عضو من أعضاء مجلس الأمن الخمسة الدائمين، وأنّ واحدة منها (الإنكليزيّة) اعتُمدت لأنّها تُمثّل لغةَ عضوين منه (الولايات المتّحدة الأمريكية والمملكة المتّحدة)، وأنّ اللغة الإسبانية اعتمدت لأسباب تتصل بانتشارها جغرافيًّا، وليس لقوة إسبانيًا العسكريّة والاقتصاديّة آنذاك. ثمّ أُضيفت إليها العربيّة عام (١٩٧٣)، لتكون لغة عالميّة سادسة، بناء على اقتراح تقدّمت به مملكتا المغرب والسعودية في أثناء انعقاد الدورة (١٩٠) للمجلس التنفيذي لمنظمة الأمم المتّحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو) عام (١٩٧٣).

٢-**عالميّة العربيّة:** يطرح انتقالُ العربيّة إلى العالميّة في العصر الحديث تساؤلات حول حقيقة هذه العالميّة؛ أهي عالميّة حقيقيّة أم عالميّة شكليّة مزيّفة؟ من المفيد

لمناقشة هذا الأمر أنّ نجعل من عالميّة اللغة الإنكليزيّة مقياسًا لعالميّة غيرها من اللغات؛ لأنّ الإنكليزيّة هي اللغة العالميّة الأولى، ويمكن إيجاز مسوّغات عالميّتها بالآتي:

٢-١-عدد المتكلّمين بها يفوق المتكلّمين بأيّة لغة أخرى في العالم، وهي اللغة الأكثر انتشارًا وحضورًا في مجال التواصل الكتابيّ والرقميّ.

٢-٢-أنّها لغة رسميّة أولى لغير الإنكليز (الولايات المتّحدة الأمريكيّة – كندا- استراليا)، وأنّها لغة رسمية ثانية في دول كثيرة (الهند...).

٢-٣-أنّها لغة تواصل عالميّة في العلم والثقافة والأعمال، فإضافة إلى من لغتهم الأمّ هي الإنكليزية، نجد أكثر من مليار نسمة يتقنونها في أماكن كثيرة من العالم، ولا سيّما الصين والهند والخليج العربيّ.

٢-٤-وجود رابطة دول الكومنولث التي تضمّ أغلب الدول التي كانت خاضعة للتاج البريطانيّ، وهي دول تعتمد الإنكليزيّة لغة رسميّة أولى، وهي لغة أمّ ولغة وطنيّة أيضًا.

٢-٥-أنّ انتشارها المعاصر يرجع إلى أنّها لغة الثقافة الأنكلو سكسونيّة لا لغة الإنكليز وحدهم، بل يمكن القول بأنّ غير الإنكليز من الناطقين بالإنكليزيّة –لا سيّما الولايات المتّحدة الأمريكيّة- هم الذين منحوا اللغة الإنكليزيّة عالميّتها المعاصرة.

هذه المعالم التي جعلت الإنكليزيّة لغة عالميّة يمكن إجمالها في أمرين رئيسين، هما: كثرة عدد المتكلّمين بها، والقوّة التي توجب تعلّمها لأنّها لغة التفوّق في مجالات العلم والثقافة والسياسة والاقتصاد والرياضة في العالم كلّه، ويرجع هذا أساساً إلى قوّة المتكلّمين الأصليّين بها في هذه المجالات، وإلى كثرة التبعيّين لهم.

٣-**إشكاليّة عالميّة اللغات:** إنّ تحقّق شرطي القوّة والكثرة للعالميّة ليسا مناسبين وحدهما لمنح اللغة صفة العالميّة حقيقة؛ فجمهوريّة الصين الشعبيّة تمتلك لغة يتحّدث بها أكثر من مليار نسمة، كما أنّ الصين متقدّمة علميًّا واقتصاديًّا، وهي في طور المنافسة لتكون القوّة الاقتصاديّة الأولى في العالم، ومع ذلك نجد أنّ لغتها أقلّ عالميّة بكثير من عالميّة الإنكليزيّة، بل إنّ أكثر من أربعمئة مليون صينيّ يتقنون اللغة الإنكليزية. فاللغة الصينية تمتلك شرطي العالمية: الكثرة والقوّة، لكنّها لا تمتلك انتشارًا يتجاوز حدود الناطقين بها، ولولا أنّ الصين عضوًا في مجلس الأمن لما دخلت لغتها دائرة العالميّة، فعالميّة اللغة الصينيّة ترتكز إلى دولة متقدّمة علميًّا واقتصاديًا، وإلى كثرة المتحدّثين بها، لكنّ انتشارها الجغرافي يكاد يكون محدّدًا بالمتكلّمين الأصليّين بها، وكذلك حال اللغة الروسيّة، مع أنّ لها انتشارًا جغرافيًّا ومعلوماتيًّا رقميًّا يفوق الصينيّة.

إنّ عالميّة أيّة لغة ينتجها أصحابها الذين يجعلون غيرهم يحتاج إلى تعلّمها وإتقانها؛ وهي نتاج أربعة معالم رئيسة لأصحابها: **القوة الاقتصادية والتقدّم العلميّ، والتميّز الثقافيّ ويُسر تعلّمها،** وهذه المعالم تُسهم مجتمعة في تكثير عدد المتكلّمين بها وتوسيع مدى انتشارهم الجغرافيّ، وهذا ملحوظ لدى اللغتين: الإنكليزية والفرنسيّة.

أمّا اللغة الإسبانية فإنّها انتشرت وكثر المتكلّمون بها مع أنّها تفتقر إلى التميّز الاقتصاديّ والعلميّ، كما أنّها تفتقر إلى مركزيّة الدولة الفاعلة والقائدة لعمليّة نشر اللغة، وهو ما تقوم به فرنسة تجاه لغتها مستعينة بمنظمة (الفرانكفونيّة)، وبريطانية مستعينة بمنظمة (دول الكومنولث)، وثمّة دول متقدّمة علميًّا واقتصاديًّا، لكنّ لغاتها ليست عالمية (اليابان -ألمانيا- إيطاليا)، ولغات أخرى عدد المتحدّثين بها كبير، لكنّها ليست ضمن اللغات العالميّة (الهندية – الأندونوسيّة).

وأمّا اللغة العربيّة فهي لغة رسمية لدى الأمم المتّحدة منذ ١٩٧٣، وهي لغة عمل فيها وفي منظمات دولية مختلفة، وعدد المتحدّثين بها بصفتها لغةً أمًّا يبلغ نحو (٤٥٠) مليون نسمة، وبصفتها لغة ثانية نحو (١٥٠) مليونًا، وهذا ما يجعلها في المرتبة الخامسة بين اللغات العالميّة، مع أفضلية لها على الهنديّة والصينيّة من جهة الانتشار خارج وطنها الأمّ.

خامساً: إشكاليّة عالميّة العربيّة: تفتقر اللغة العربيّة إلى وجود دولة مركزيّة فاعلة على المستوى العالميّ تتبنّى أمر عالميّة اللغة، كما أنّ أصحابها العرب أمّة ممزّقة إلى دول هي في مجملها ضعيفة علميًّا واقتصاديًّا، ومع ذلك حظيت وحدها بالدخول إلى نادي العالميّة، لأسباب ذُكرت قبلُ، وأهمّها في هذا السياق أنّ العربيّة لغة عبادة لنحو مليارين من المسلمين، وهذا أمر يُسهم في انتشارها دون ريب، لكنّه انتشار يظلّ مقصوراً غالباً على على حفظ قليل من القرآن الكريم والعبارات الخاصة بالشعائر الدينيّة، وهذا وحده لا يسمح بجعل العربيّة لغة أولى أو ثانية لمن يحفظ هذا القليل. بناء على ذلك يمكن القول بأنّ موقع العربيّة عالميًّا إشكاليّ؛ لأنّه قابل للتقلّص والتفتيت.

وترجع إشكاليّة موقع العربيّة عالميّاً غالباً إلى ضعف اهتمام العرب بلغتهم، ولذلك مظاهر، منها: عدمُ اعتمادها لغةً للعلم والتعليم في الجامعات العربيّة إلّا نادرًا، وعدمُ اشتراط إتقانها لمن يريد العمل من الأجانب لدى العرب، وضعفُ اهتمام الساسة العرب بها في المحافل الدوليّة، وانتشارُ العاميّة في وسائل الإعلام والتواصل المرئيّة والمسموعة، وظهورُ دعوات معاصرة في الوطن العربي إلى الخروج من عباءة العربيّة، مع دعوات للانقلاب على التعريب (الكورديّة – الأمازيغيّة)، وظهورُ عامّيات جديدة هي أكثر خطورة على العربيّة؛ لكونها عامّيات

هجينة، من العربيّة ومن لغات وافدة مختلفة، وهذا الأمر ظاهر في المغرب العربيّ (عاميّة هجينة من عربيّة وأمازيغيّة وفرنسيّة)، وفي الخليج العربيّ (عاميّة هجينة من عربيّة وإنكليزيّة وبنغاليّة وبلوشيّة ...)، وقد أسهمت هذه الهجنة في انكفاء العربيّة، وفي مواجهة خطر التفتيت، إضافة إلى التهميش المعبّر عنه بشيوع إقصاء العربيّة عن التعليم الجامعيّ في مجال العلوم التطبيقيّة خاصّة.

وقد كان لانتشار الإنترنت تأثير ظاهر في تراجع العربيّة، لضعف المشاركة في تقديم محتوى عربيّ جاذب للقرّاء، ولغياب من يفكّر في معالجة ذلك؛ فالتقارير التي تتحدّث عن اللغات المستخدمة في محتوى الإنترنت تُشير إلى تناقص استخدام اللغة العربيّة من (١.١٪ نهاية عام ٢٠١٢ إلى ٠.٩ ٪) في وقت تصاعد فيه استخدام الإنجليزيّة من (٥٥٪ إلى ٥٥.٤ ٪) عن الفترة ذاتها، تليها الروسيّة من (٥.٣٪ إلى ٦.١.٪). هذا التناقص يشير إلى ضعف الفاعليّة العربيّة في هذا المجال من جهة الإرسال ومن جهة التلقّي أيضًا، مع ملاحظة أنّ كثيرًا من المُرْسَل بالعربيّة له طابع لهجيّ عاميّ، مضرّ بالعربيّة. لكنّ هذا المؤشّر قد لا يشير بدقّة إلى حجم المتكلّمين بالعربيّة؛ لأنّ نحو مئة مليون من العرب وحدهم أمّيّون، أي: لا يتعاملون مع الإنترنت.

سادساً: الاستجابة للتحدّيات: من واجب العرب وعي إشكاليّة التقلّص والتفتيت، والاستجابة لها بما يجب ويمكن كي تحافظ لغتهم على موقعها العالميّ، وكي يزداد انتشارها واستخدامها، ويمكن حصر التوجّهات المناسبة لذلك في ثلاثة مجالات:

١-المجال الأول: هو المجال العربيّ، وهو الأكثر أهمّية؛ لأنّه حضور العربيّة القوي في هذا المجال هو البيئة الخصبة لنشر العربيّة عالميًّا، ويلاحظ في هذا المجال

وجود توجهات عربيّة مبعثرة لنصرة العربيّة تمثّلها مجامع كثيرة للغة العربيّة (أبو ظبي -الشارقة -قطر....)، مع ملاحظة التباين الشديد في مستويات الدعم الماديّ لكلّ منها، غير أنّ الخلل الأكبر يكمن في تهميش التعليم الجامعيّ في مراحله المختلفة للغة العربيّة، وهذا يحتاج إلى قرار عربي تتبناه جامعة الدول العربيّة، مع ملاحظة أنّ تعريب التعليم العالي في التجربة السورية يعاني تراجعا في التمكين للغة العربيّة؛ فكثير من خريجي الجامعات السورية ومن أساتذتها لا يتقنون الحديث بالعربيّة، ويميلون إلى الحديث بالعامّيّة بل إلى الكتابة بها أو بلغة هجينة، لاهي فصيحة ولا هي عامّيّة. ويمكن معالجة ذلك بأمور منها العملُ على الإجابة في الامتحانات بلغة عربيّة فصيحة، وجعل العربيّة مادة مرسّبة، وإحداثُ أقسام للغة العربيّة خاصّةً بمدرّسيها لغير المختصّين، وتطوير الأقسام الخاصّة بتدريس العربيّة لغير الناطقين بها، وتطوير المحتوى الإعلامي المرئي والمسموع ليتعالى على العامّيات وعلى الهجنة اللغوية، مع ملاحظة وجوب إتقان العربيّة قراءة وكتابة وتحدّثًا في اختيار القيادات الإدارية وغيرها، وفي نجاح المتقدّمين إلى الوظائف العامّة من حملة الثانوية العامّة وما فوق.

٢-**المجال الثاني:** هو المجال الإقليميّ (الجوار العربيّ) الذي يمثل امتدادًا ثقافيًا وعربيًا، وهو امتداد متجذّر تاريخيًّا يتجاوز الحدود الرسميّة للدول، وفيه أعداد كبيرة ممن لغتهم الأمّ عربيّة، وأعداد أكبر ممّن يتعبّدون بالعربيّة، ومنهم من يشجّعه ذلك على تعلّمها. يُضاف إلى ذلك وجود مصالح اقتصاديّة مشتركة بين العرب وجيرانهم تشجّع كل طرف على تعلّم لغة الآخر (تشاد -تركيا - إيران...).

٣-**المجال الثالث:** هو المجال العالميّ، وفيه يتنوّع الاهتمام بالعربيّة لأمرين: الأمر **الأوّل عقديّ** يتمثّل في وجود نحو مليار ونصف من المسلمين غير العرب،

يهتم كثير منهم باللغة العربيّة لأسباب دينية، والأمر **الثاني اقتصادي وسياسيّ** يتمثّل في كون أغلب الدول العربيّة تمثّل مجالًا حيويًّا لأطماع كثير من الدول، ومجالًا للاستثمار والعمل لدى كثير من الشركات والأفراد، وتضاف إلى ذلك مستجدّات، تكون فيها قوّة الحضور العربيّ لاعتماد لغتهم لغة حوار وعمل في مجالات عالميّة جديدة؛ ونمثّل لذلك باعتماد العربيّة لغة رسمية لدى مجلس الاتحاد الدوليّ لكرة القدم (الفيفا) في (٣١/ ٣/ ٢٠٢٢) تُضاف إلى أربع لغات معتمدة لديه، وهي: الإنكليزيّة والإسبانيّة والفرنسيّة والألمانيّة، وفي ذلك مكسبٌ جديد للعربيّة، فرضه حضور العرب الواضح في تنظيم البطولة، وتأهّلِ أربع فرق عربيّة للمشاركة فيها.

خاتمة:

وبعد: فاللغة العالميّة هي لغة الأقوياء ثقافة وعلمًا وسياسة واقتصادًا، ومع أنّ العرب ليسوا كذلك ما تزال العربيّة لغة عالميّة، تُغري بالإقبال على تعلّمها وعلى الحديث بها، ويرجع هذا في ظنّي إلى الأمور الرئيسة التالية:

١-أنّ العربيّة لغة رسالة إنسانيّة خالدة توجب تعلّمها والتعبّد بها.

٢-أنّ للعربيّة إرثًا حضاريًّا علمياً وفكريّاً وأدبيًّا ولغويّاً أثّر إيجابيّاً في الحضارة الإنسانيّة شرقاً وغرباً، وهو إرث ممتدّ ومتّصلٌ منذ ألف وخمسمائة عام.

٣-الوطن العربيّ وامتداده العروبي خارج حدوده الدوليّة يشكّلان معًا مراكز لأحداث دوليّة وصراعات مستمرّة.

٤-الوطن العربيّ مجال حيويّ للطامعين به بسبب ضعفُ دوله وثرواته وموقعه المهم تجاريًا وعسكريًا.

٥- كثرة الجاليات العربيّة وتزايد العرب في أوربا وأمريكا وكندا، وانتشار العربيّة معهم.

٦-بعض الدول العربيّة أضحت مجال استقطاب للعمالة الأجنبية التي تحتاج إلى تعلّم العربيّة لتحسين شروط قيامها بوظيفتها.

ويمكن أخيراً إجمال مرجعيّة عالميّة العربيّة ماضياً وحاضراً ومستقبلاً في ثلاثة أمور جاذبة لتعلّمها، وهي: رسالتُها الإنسانيّة الخالدة، وتاريخُها الحضاري المتجدّد، وضعفُ أهلها مع وفر ماليّ جعلا منها مجالا حيويًّا لبعض دول الجوار ولكثير من الدول القادمة من وراء البحار.

مفهوم الشعر في تراثنا الأدبي

أ.د. عدنان محمد أحمد (*)

ملخص

يسعى هذا المقال إلى تبيّن مفهوم الشعر في تراثنا الأدبي (من زمن الجاحظ إلى زمن حازم القرطاجني)، وإعادة قراءة تعريفات الشعر التي تمت صياغتها في ضوء هذا المفهوم، لتكون حدّاً يميز الشعر من غيره من فنون القول، بغية محاولة الوقوف على أي فوارق جوهرية بين مفهوم أدبائنا القدماء للشعر والمفهوم الذي يقدمه النقد الحديث. وفي سبيل تحقيق البحث غايته المرجوة كان لا بدّ من الوقوف عند محاولات تأسيس المفهوم، قبل الانتقال إلى محاولات ضبط هذا المفهوم بتعريفات تحدّه، وتعبّر عنه، وتدل عليه. ولأن المقام أضيق من أن يتسع لكل ما حمله هذا التراث من تعريفات– وهي تعريفات متشابهة إلى حدّ بعيد، على أيّ حال- كان لا بدّ من الاختصار، والاقتصار على المشهور المتداول منها، ولاسيما أنّ هذا المشهور المتداول هو الذي يساق في مقام الموازنة بين المفهوم القديم للشعر والمفهوم الحديث، بغية الإشارة إلى قصور المفهوم القديم، والانتصار للمفهوم الحديث.

كلمات مفتاحية: مفهوم، تعريف، الشعر، تراثنا، الأدبي.

(*) عضو هيئة تدريسيّة في قسم اللغة العربية بجامعة تشرين، عضو اتّحاد الكتّاب العرب.

مدخل:

ستظل الحاجة ملحّة إلى تعريف الشعر، وسيظل الشعر مستعصياً على تعريف يحدّه. فمفهوم الشعر تشكّله حالة الوعي الثقافي للمجتمع، وهي حالة تنشئها وتوجهها عوامل لا تعرف الثبات أو السكون. لذلك يبدو مفهوم الشعر مراوغاً مستعصياً على تعريف يقيّده. ويعبر هربرت ريد – أحد أعلام الدرس الفني والجمالي الإنكليز– عن هذه المراوغة بقوله: (الشعر خاصية خارقة –تحوّل مفاجئ تتخذه الكلمات تحت تأثير خاصّ– وليس في مقدورنا أن نحدّد هذه الخاصية أكثر ممّا في مقدورنا أن نحدّد حالة من الجمال)[1]. وهو بهذا القول يعبّر عن الشعر، ويعبّر في الوقت نفسه عن صعوبة ضبط مفهوم الشعر في تعريف يكون حداً جامعاً مانعاً له. فكيف لنا أن نحدّد الجمال إذا كان الإحساس به يرجع إلى الوجدان، إلى المشاعر، إلى الذوق؟! ولكن كيف لنا ألاّ نجتهد في تحديده مع معرفتنا ذلك كلّه!.

وإذا كانت ثمّة أسباب كثيرة ومختلفة، تدعونا اليوم إلى محاولة إيجاد تعريف دقيق للشعر، فإنّ الأمر لم يكن كذلك عند أجدادنا العرب القدماء؛ إذ يبدو أنه لم تكن ثمّة حاجة ملحّة لمحاولة صياغة تعريف للشعر، يميزه من غيره من فنون القول التي كانت معروفة، قبل العصر العباسي. لقد كانوا يتلقّون الشعر فيعرفون أنه شعر، ولا يختلف في ذلك اثنان، ولا ينتطح فيه عنزان، كما يقول المثل. كانوا يختلفون، أحياناً، حول "جودة" الشعر؛ "جودة" قصيدة، أو "جودة" بيت شعري؛ أي حول المستوى الفني للشعر، ولكن الشعر نفسه لم يكن ثمّة ما يدعو إلى الاختلاف حول كونه شعراً.

---

(١) طبيعة الشعر، ص ٣٩، ٤٠.

محاولات تأسيس المفهوم:

إنّ ما شهدته المجتمعات العربية في العصر العباسي، من انفتاح على الآخر غير العربي، وعلى الحياة، ومن اطلاع على الثقافات الأخرى غير العربية، أوجد تيارات شعرية مختلفة باختلاف الشعراء واختلاف مناهلهم ومشاربهم، وتفرّع على ذلك تنوّع كبير في أغراض الشعر وموضوعاته واتجاهاته، وفي ابتكار المعاني والاهتمام الواسع بالبديع اللفظي والمعنوي... وغير ذلك. وكان من شأن ذلك كلّه أن يزعزع استقرار مفهوم الشعر الذي كان يحظى بإجماع من قبل. وبدأ الناس يتساءلون عندما يسمعون بعض الشعر، عما إذا كان ما يسمعونه شعراً بالفعل؛ لأنه كان يخرج على مفهوم الشعر الذي استقرّ في أذهانهم. وهكذا انقسموا، كشأنهم إزاء كل جديد يطرأ على الثقافة؛ فتعصّب قوم للشعر القديم، وتعصّب آخرون للشعر المولّد، ورأى فريق ثالث أنّ الشعر الجيد هو الشعر الجيد، سواء أقاله القدماء أم المولدون. ولكن مفهوم "الشعر الجيد" نفسه لم يكن واضحاً على نحو كافٍ، حتى عند المشتغلين بالرواية والنقد. ويومئ الجاحظ إلى بعض من حاز الثقة من هؤلاء فيقول: (... ولولا أن أكون عيّاباً ثم للعلماء خاصة، لصوّرت لك في هذا الكتاب بعض ما سمعت من أبي عبيدة، ومن هو أبعد في وهمك من أبي عبيدة!...)[1]. وذلك كلّه جعل الضرورة ملحّة لصياغة تعريف للشعر يمكن الاحتكام إليه.

وأدرك الجاحظ (ت٢٥٥ هـ) بعبقريته أنّ التعصّب ضرب من العماء الناتج من غموض مفهوم الشعر في أذهان الفرقاء. وأنّ "العلماء" انشغلوا عن توضيح هذا المفهوم بالاهتمام بالجوانب التي تقتضيها علومهم من الشعر؛ كالإعراب والغريب، ... وغير ذلك. فسعى إلى تحديد مفهوم للشعر ينماز منه الشعر من غيره. وقد سوّغ فعله بالقول: (وقد رأيت ناساً منه يبهرجون أشعار المولّدين، ويستسقِطون مَن

(١) البيان والتبيين ٤/ ٢٤.

رواها، ولم أر ذلك قطّ إلاّ في راوية للشعر غير بصير **بجوهر** ما يروى. ولو كان له بصرٌ لعرف موضع **الجيّد** ممّن كان، وفي أيّ زمان كان. وأنا رأيت أبا عمرو [الشيبانيّ] وقد بلغ من استجادته لهذين البيتين، ونحن في المسجد يوم الجمعة، أن كلّف رجلاً حتى أحضره دواة وقرطاساً حتّى كتبهما له. وأنا أزعم أنّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً. ولولا أن أدخِلَ في الحكم بعض الفتك؛ لزعمت أنّ ابنه لا يقول شعراً أبداً، وهما قوله:

لا تَحْسَبَنَّ الموتَ مَوْتَ البِلَى ... فإنّما الموتُ سُؤالُ الرِّجالِ
كلاهُما موتٌ ولكنَّ ذا ... أفظَع من ذاكَ لِذلِّ السُّؤالِ

وذهب الشّيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ، والبدويُّ والقَرَوِيُّ، و[المدنيّ]. وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيُّرِ اللفظ، وسهولة المخرج، [وكثرة الماء]، وفي صحّة الطبع وجَوْدَة السَّبك، فإنّما الشعر صناعةٌ، وضرب من النّسج، وجنسٌ من التّصوير)[1].

وقول الجاحظ هذا على درجة كبيرة من الأهمية، غير أنّ المتحاورين في قضية اللفظ والمعنى التفتوا إليه بوصفه شاهداً واضحاً، ودليلاً قاطعاً، على انحياز الجاحظ عن المعنى إلى اللفظ؛ إذ لا قيمة لما يُطرح في الطريق. وكأنما فاتهم أنّ سياق الحديث كان عن الشعر، وأنّ الجاحظ أراد القول إنّ الشعر ليس هو المعنى، بل الشكل الذي يتجلى فيه هذا المعنى. والتفت النقاد المحدثون إلى ما قاله عن "تعريف" الشعر، وفاتهم - في حدود علمي- أيضاً أن يلتفتوا إلى ما يعنيه بـ "الجوهر" وما يعنيه بـ "الجودة". وأعتقد أنّ تعريفه لا يمكن أن يُفهم إلاّ في ضوء هذا الجوهر الذي ذكره.

(١) الحيوان ٣/ ١٣١، ١٣٢، ١٣٣.

والجوهر في اللغة التي يعرفها الجاحظ تمام المعرفة هو "ما خُلقتْ عليه جِبِلَّة الشيء"[1]، أي هو، بلغة أهل الفلسفة، "الماهيّة" أو "الأساس" الذي يشكّل للجسم أو المادة ما هي عليه فعلاً. وكأن الجاحظ – أو هو كذلك بالفعل – كان يدرك أنه لا يمكن الفصل بين الجوهر والصورة التي يظهر بها، بكل ما في هذه الصورة من مكونات. وأنه إذا تجلّى هذا الجوهر بصورته استحقّ اسمه بغضّ النظر عن زمانه أو مكانه أو قائله. وهذا يسوّغ لنا القول إنّ ما عناه الجاحظ بالجوهر هو ما يجعل من النصّ شعراَ، وما عناه بالجودة هو الدرجة التي يتمكّن الشاعر من بلوغها في ذلك؛ وهذا ما ينبغي للناقد أن يحدّده. الجوهر عند الجاحظ هو الخاصيّة الخارقة التي ذكرها هربرت ريد.

ماذا يعني الجاحظ بقوله "الشعر صناعةٌ، وضرب من النّسج، وجنسٌ من التّصوير"؟ قد لا يكون من الصعب أن نفهم أنّ الشعر "صناعة"؛ لأنه جهد واعٍ منظّم متأسس على معرفة بالوسائل والأدوات وطرائق استخدامها. و"ضرب من النسج"؛ لأنه يمتاز بطريقة خاصة في بناء شبكة متينة من العلاقات بين العلامات اللغوية (على المحورين الأفقي والعمودي)، تكون ذات أثر في منح البنيات الدلالية للنص الشعري معاني لا تتمتع بها خارج هذه الشبكة. وجنس من التصوير؛ لأنه منجز لغوي جمالي، ينظر إليه بوصفه كلاً جمالياً. أما صحّة الطبع فيعني بها الاستعداد الفطري، الملكة، الموهبة، التي يجب أن يتمتّع بها الصانع. وأما جودة السّبك فالمراد منها "النظم"؛ الطريقة الخاصة لاستخدام اللغة استخداماً مناسباً للشعر. وسوف يفصل عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١ هـ) القول في معنى النظم، فيما بعد، ولكنه سيكون أكثر اهتماماً بغير الشعر. وستغري ألفاظ الجاحظ

(١) لسان العرب: مادة (جهر).

آخرين ممن جاؤوا بعده؛ فنجند أبا هلال العسكري يقول: (والشعر كلام منسوج، ولفظ منظوم)[1]، وقدامة بن جعفر يقول: (وللشعر صناعة...)[2]،وحازماً القرطاجني يقول: (النظم صناعة آلتها الطبع)[3]..... .

ومن اللافت استخدام الجاحظ لفظة الجنس لفنّ الشعر، ولعله، بالفعل، هو أول من استعار لفظ "الجنس" للمقولات الأدبية كما لحظ أحد الباحثين[4]، وكانت استعانته بهذه اللفظة نتيجة شعوره بضرورة تحرّر الشعر فنياً وموضوعياً من النظرة النقدية التي تنظر إليه بعين الماضي، وتحكم عليه بالاستناد إلى مفهومات ليست فنيّة دائماً، فتأتي أحكامها بعيدة عن منطق الشعر وطبيعته. لقد أراد الجاحظ أنّ الشعر لا يكون بغير التصوير، ولكنه نبّه على تواصل الشعر مع كينونات فنية أخرى، داعياً النقاد المتعصبين للقديم إلى التآلف مع الشعر الجديد الذي تتحقق فيه مقومات الشعرية التي ذكرها بقوله: "وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيُّرِ اللفظ..."، بغية منحه الشرعية اللازمة لازدهاره وتطوّره. بمعنى آخر كان يرى أنّ لكل عصر خبرات فنّيّة خاصة تفرض نفسها على أشعار شعرائه، وهي قد تختلف، كثيراً أو قليلاً، مع الخبرات السابقة، ولكنها تستمدّ مشروعيّتها من قدرتها على التعبير عن الخبرات الشعورية الجماعية لعصرها، ومن التعبير عن آمال أبناء العصر وآلامهم وأحلامهم.

وقد يبدو قول الجاحظ "فإنّما الشعر صناعةٌ"، بما تعنيه الصناعة من جهد وتنظيم، مناقضاً لقوله في كتاب آخر له: (وكلّ شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال،

(١) كتاب الصناعتين، ص٦٠.

(٢) نقد الشعر، ص٦٤.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٩٩.

(٤) دلالة المكان في قصيدة النثر، ص١١.

وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكر ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراع أو في حرب، فما هو إلاّ أن يصرف وهْمَه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، ثمّ لا يقيّده على نفسه، ولا يَدْرُسه أحداً من ولده. وكانوا أُميين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلّفون...)[1].

غير أنّ أول ما ينبغي لنا ملاحظته أنه لم يذكر الشعر بقوله هذا، بل ذكر رجز يوم الخصام وحده. ثم إنّ هذا القول يجب أن يُقرأ في سياقه الذي كان يتحدّث فيه الجاحظ عن العلوم المشهورة عند الهند واليونان والعجم والعرب، فأراد أنّ علوم غير العرب كانت تعبّر عن معارف مفهومية، معارف منطقية تراكمية تقوم على فلسفة وصناعة منطق وطول تفكير ودراسة في الكتب... بينما كانت علوم العرب تقوم على تصوّر فوري للمبادئ، وتعبّر عن معارف فطرية. أي كانت تقوم على الحدس. وهذا هو جوهر الشعر الذي أشار إليه. ولكنّ إظهار هذا الجوهر بصورة محتاج إلى جهد وإجالة فكر؛ إلى صناعة. ولا بدّ أنّ الجاحظ كان قد سمع بأصحاب الحوليات، مثلاً، من الشعراء الجاهليين، وكان يدرك تماماً أنّ الشعر الجيد محتاج إلى تأنٍ وإعادة نظر، ولا يتأتى ارتجالاً.

ومما يقوّي ما ذهبنا إليه من أنّ قصد الجاحظ بالبديهة والارتجال هو المعرفة الفطرية، أنه كان يرى أنّ الأعراب أشعر من أهل الأمصار، فقد قال: (والقضية التي لا أحتشم منها، ولا أهاب الخصومة فيها: أنّ عامّة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب، أشعر من عامّة شعراء الأمصار والقرى، من المولدة

---

(١) البيان والتبيين ٣/ ٢٨.

والنابتة. وليس ذلك بواجب لهم في كلّ ما قالوه)[1]. فلقد كان يدرك أنّ عامة أهل الأمصار والقرى من المولدة والنابتة، كانت تشوب فطرتهم شوائب حضرية تفقدها قدراً من رهافتها. ولا غرو في ذلك؛ فكلما اتجهت الحياة نحو المدنيّة ازداد فقدان اللغة شعريتها.

كان الجاحظ يعي حقيقة الشعر، فلا يأخذه العجب بالمعنى وحده كأبي عمرو الشيباني(ت٢٠٦ هـ) الذي أُعجِب بمعنى البيتين، فقبلهما شعراً بالاستناد إلى المعنى. وموقف الجاحظ لم يكن إنكاراً لإعجاب أبي عمرو بمعنى البيتين، بل إنكار لإعجابه بهما بوصفهما شعراً، أو من الشعر. فهو يرى أنّ هذا المعنى نفسه يمكن أن يُعبَّر عنه بالنثر، من غير أن يطرأ أيّ تغيير إلاّ على شكل التعبير، والاختلاف بين الشعر والنثر ليس بالوزن والقافية، وليس اختلافاً شكلياً، بل هو (لا محالة اختلاف في الصميم)[2]، اختلاف في ما أسماه الجاحظ "الجوهر". فالجاحظ يرى أنّ بناءَ هذين البيتين بناءٌ نثريّ وليس بناء شعرياً، ولذلك لم يقبلهما بوصفهما شعراً. وذهابه إلى أنّ صاحبهما "لا يقول شعراً أبداً" يقوم على إدراكه أنّ هذا القائل لا يتمتّع بالملكة اللازمة لإبداع الشعر؛ وهي "الحدس" الذي يعني (الإدراك الخالي من أي عنصر منطقي)[3] والذي يتمّ (بواسطة المحتويات والروابط الخافيّة)[4]، ولذلك صاغ المعنى بلغة نثرية صياغةً منطقية مباشرة، ولم يستخدم اللغة استخداماً شعرياً.

لم يكن الجاحظ منتصراً للفظ، أو منتصراً للمعنى، ولم يكن مشغولاً بقضية اللفظ والمعنى أصلاً. و"اللفظ" عنده ليس سوى مكوِّن واحد من مكونات

(١) الحيوان ٣/ ١٣٠.
(٢) طبيعة الشعر، ص٤٠.
(٣) المجمل في فلسفة الفن، ص١٣
(٤) علم النفس التحليلي، ص١١٠.

الشعرية، يستمد قيمته الفنية من موقعه في "النسج"، ولا قيمة فنية له خارجها. لقد كان مشغولاً بالشعر، بالصورة التي يتجلّى بها "الجوهر"، وهي صورة تتكوّن من ألفاظ، من كلمات (والكلمات في الحالة العادية "أعني النثر" تحليل للحالة العقلية. أما في عملية التأليف الشعري فإنّ الكلمات تبزغ في العقل الواعي مثل "أشياء" معزولة موضوعة في تكافؤ واضح مع حالة الاهتياج العقلي للشاعر. وترتَّب الكلمات أو تركّب في تسلسل أو إيقاع يقوى حتى تستنفد حالة التوتر العقلي للشاعر...)[١]. فليس انتصار الجاحظ للفظ هو ما دعاه إلى هذا القول، بل ما لحظه عند أصحاب الرأي بالشعر من تقديم المتقدمين من الشعراء على المتأخرين منهم لأسباب لا علاقة لها بالشعر، ومن إعجاب بعضهم بمنظوم يظنونه شعراً، وهو ليس بشعر، فأراد أن يؤسّس لمرجعية معرفية يتحدّد من خلالها ما الشعر.

كان الجاحظ مشغولاً بما نسميه اليوم "الشعرية". وإهماله ذكر المعنى لا يعني قبوله شعراً بلا معنى، بل يعني أنه كان يرى أنّ المعنى سيتجلى بالضرورة من خلال الصناعة المتقنة والنسج المحكم والتصوير الدقيق. وهو بذلك يولي الأهمية للشكل الذي يظهر به المعنى، للأسلوب (وشكل المعنى هو الأسلوب)[٢]، وليس للمعنى بحدّ ذاته. فالشعر، والفن عموماً، هو التكافؤ الكامل (بين الحدس والتعبير)[٣]. ولذلك فإنّ الشكل الذي تظهر به المعاني هو محك الإبداع. والمعاني خارج هذا الشكل لا قيمة فنية لها، فهي مطروحة في الطريق، وهي ملك عامّ لا فضل للشاعر في إيجاد أيٍّ منها، وإنما يكون له الفضل بإظهارها بصور فنيّة تجلوها وتمنحها الجدّة والإثارة والقدرة على التأثير.

---

(١) طبيعة الشعر، ص٤٣.

(٢) الشعر والناقد، ص٢٧٠.

(٣) المجمل في فلسفة الفن، ص ١٣.

وبعد أقل من مئة سنة سيأتي قدامة بن جعفر (ت٣٣٧ هـ) ليوضح فكرة الجاحظ بقوله إنّ (المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة...)[١]، ثمّ سيأتي عبد القاهر الجرجاني ويزيد الفكرة وضوحاً بقوله: (ومعلومٌ أنَّ سبيلَ الكلامِ سبيلُ التصويرِ والصياغةِ، وأنَّ سبيلَ المعنى الذي يُعَبَّرُ عنه سبيلُ الشيءِ الذي يقعُ التصويرُ والصَّوْغُ فيه، كالفضةِ والذهبِ يُصاغ منهما خاتَمٌ أو سوارٌ. فكما أنَّ مُحالاً إذا أنتَ أردْتَ النظرَ في صَوْغَ الخاتَم، وفي جودةِ العملُ ورداءتهِ، أن تنظر إلى الفضةِ الحاملةِ تلك الصورةِ، أو الذهبِ الذي وقع فيه ذلك العملُ وتلكَ الصنعةُ كذلك مُحالٌ إذا أردتَ أن تَعرف مكانَ الفضلِ والمزيةِ في الكلامِ، أن تَنظُرَ في مجرَّد معناهُ وكما أنَّا لو فضَّلْنا خاتَماً على خاتمٍ، بأنْ تكونَ فضة هذه أجودَ، أو فَصُّه أنفسَ، لم يكنْ ذلك تفضيلاً له من حيثُ هو خاتمَ كذلك ينبغي إذا فضَّلنا بيتاً على بيتٍ من أجلِ معناه، ألّا يكون ذلك تَفضيلاً له مِنْ حيثُ هو شِعرٌ وكلامِ. وهذا قاطع، فاعرفه)[٢]. وسيعيد أسامة بن منقذ (ت٥٨٤ هـ) ما قاله قدامة والجرجاني فيقول: (والمعنى للشعر بمنزلة المادة، والشعر فيه بمنزلة الصورة)[٣]. هذا يعني أنّه كان ثمّة وعي لدى بعض النقاد، على الأقل، بأنّ الصورة هي المنجز الفني الجمالي، ولذلك يجب أن تكون هي معيار الإبداع وموضع الحكم، بغض النظر عن مادتها.

ويلحظ أنّ الجاحظ في تعريفه هذا يذكر "الوزن" ولكنه لا يأتي على ذكر القافية. وهذا أمر فعله في مقام آخر حيث قال إنّ العرب كانت (في جاهليّتها تحتال في تخليدها، بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون، والكلام المقفّى، وكان ذلك هو

(١) نقد الشعر، ص٦٥.

(٢) دلائل الإعجاز:٢٥، ص، ٢٥٥ .

(٣) البديع في نقد الشعر، ص٢٨٩.

ديوانها)[١]. وقد لفتَ فعلُه باحثاً في نظريات الشعر فقال: (مما قد يوحي أن الشعر قد يكون موزوناً وقد لا يكون، وأن العرب كانت تعتمد على الشعر المقفى أو النثر المقفى، وهو السجع. ولكن من المستبعد أن يكون هذا مراد الجاحظ لأنه عاش في عصر الخليل (ت١٧٠ هـ) وبعده، أي في عصر أقرب فيه إلى قواعد العروض المعروفة، والظاهر أن الأسلوب والإسراع في الكتابة هما اللذان أدياه إلى هذا التعبير الذي يحمل على اللبس، والذي يقصد به: الشعر الذي هو كلام موزون مقفى. إذا صح ذلك يكون الجاحظ أول من جمع الوزن والقافية في حدّ الشعر)[٢].

أما أن يكون مراد الجاحظ "أنّ الشعر قد يكون موزوناً وقد لا يكون"، فأمر لا يمكن قبوله بعد أن قرأنا قوله: "وإنّما الشأن في إقامة الوزن"، في تعريفه الشعر العربي. وأما أن يكون "الأسلوب والإسراع" في الكتابة السبب في "هذا التعبير الذي يحمل على اللبس" فمما لا يمكن الاطمئنان إليه، أو التسليم به؛ إذا لو كان الأمر كذلك لأكثر الذين جاؤوا بعد الجاحظ من الإشارة إليه والتعليق عليه. والأقرب إلى الصواب - كما أرى - أنّ الجاحظ كان يرى القافية من "الألفاظ" المتخيّرة التي يتحدّد موضعها في ضوء "جودة السّبك". ولذلك قال إنّ العرب كانت تعتمد في تخليد مآثرها "على الشعر الموزون، والكلام المقفّى" ولم يقل على "الكلام الموزون" و"الكلام المقفى"، لأنّ إضافة الوزن وحده إلى الكلام لا تجعل منه شعراً، ولكن إضافة القافية وحدها إليه قد تجعل منه سجعاً.

غير أنّ ثمّة سؤالاً آخر يواجهنا عن سبب إضافة الجاحظ "الموزون" إلى "الشعر"، ولا سيما أنّ الشعر العربي المشهور حتى عصره لم يكن إلاّ موزوناً؟!.

---

(١) الحيوان ١/ ٥١.

(٢) نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، ص١٨.

الأرجح أنه أضاف الوزن لتمييز الشعر الذي يريده - وهو الشعر العربي بأوزانه المعروفة- من أشعار الأمم الأخرى التي كانت تمثلها جماعات عاشت في إطار المجتمع العربي في العصر العباسي (فمن المؤكد أنّ الكوفيين والبصريين والسوريين والحجازيين والمصريين كانوا يتلاقون ويتعارفون في بغداد، كما أنهم اختلطوا بالفرس والهنود والأتراك...)[1]، وكذلك لتمييز الشعر الذي يقصده من غيره من الشعر العربي القديم الذي لم يكن على الأوزان التي حصرها الخليل. والحديث عن هذا الشعر القديم طويل ومتشعّب لا يتّسع له المقام هاهنا، وقد فصّل فيه القول الدكتور محمد نجيب البهبيتي في كتابيه المهمّين؛ المعلقة العربية الأولى، والشعر العربي في محيطه القديم. وقد رأى، معتمداً على تفسير ابن جريج -وهو تلميذ ابن عباس- لـ (أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ) الواردة في القرآن الكريم[2]، أنّ النضر بن الحارث كان يلقي في مجالسه "بالشعر القديم" المشتمل على أخبار ذي القرنين وخبر الطوفان اللذين تضمنتهما قصيدة جلجامش العربية[3]. وما يهمنا، هاهنا، أنّ ضرباً آخر من الشعر، غير الشعر القديم الذي نعرفه، كان معروفاً في زمن الجاحظ إلى حدّ ما، ولم يكن يقوم على الأوزان التي استنبطها الخليل، فاقتضى أن يعرّف الجاحظ الشعر بالوزن. والسبب الثالث، ولعله الأهم، هو أنّ الجاحظ أشار إلى أنّ الشعر "جنسٌ من التّصوير" ورأى أنّ الوزن هو السّمة الأبرز التي من شأنها إزالة أي لبْس إجناسي محتمل.

---

(١) الجاحظ: في البصرة وبغداد وسامراء، ص١٢.

(٢) على سبيل المثال: سورة الفرقان: الآية:٥، وسورة القلم، الآية: ١٥، وسورة المطففين، الآية: ١٣.

(٣) المعلقة العربية الأولى ١/ ٦٥.

محاولات تعريف الشعر:

وإذا كان الجاحظ قد حدّد مقومات الشعرية، كما رآها، فإنه لم يعرّف الشعر بقوله: "فإنما الشعر صناعة...". فإذا تأملنا في هذا "التعريف" سنجد أنه يعبّر عن مفهوم الشعر، ولكنه لا يعرّف الشعر، بل يعرّف "الفن" عموماً ويميزه من غيره من ضروب الأنشطة الأخرى. ولعلّ هذا مما دفع الذين جاؤوا بعده إلى الاجتهاد في وضع حدّ للشعر يميزه من غيره من فنون القول الأدبية.

يقول ابن طباطباً (ت٣٢٢ هـ): (الشعر –أسعدك الله– كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصّ به من النظم الذي إن عدل به عن جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود...)[1]. وبقوله "ونظمه معلوم محدود" يحدّد أوزان الشعر بالبحور الستة عشر. وهذا التعريف يتعلّق بالشكل ولا يمسّ الجوهر. وهذا يعني أنّ ابن طباطبا لم يستطع أن يدرك ما رمى إليه الجاحظ، ويؤكد ذلك اهتمامه بالمعنى الذي يقدّمه الشعر في المقام الأول؛ إذ يقول: (فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة، أنيقة الألفاظ، حكيمة المعاني، عجيبة التأليف، إذا نُقِضَت وجُعِلت نثراً لم تبطُل جودةُ معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها. ومنها أشعار مموَّهة مزخرفة عذبة، تروقُ الأسماعَ والأفهام إذا مرَّت صفحاً، فإذا حُصِّلت وانتُقِدت بُهْرِجت معانيها، وزُيِّفَت ألفاظها، ومُجَّت حلاوتها، ولم يصلُح نقضُها لبناء يُستأنف منه...)[2]. إنّ إعجابه بالأشعار التي تحتفظ معانيها بجودتها عند إعادة صياغتها نثراً، ونفوره من التي تخالف ذلك، يدلّ بوضوح على أنه لم يفهم ما قصده الجاحظ بجوهر الشعر، ولم يتمكّن من إدراك مفهوم الشعر الذي عناه.

(١) عيار الشعر، ص٦.

(٢) السابق، ص١١.

واجتهد قدامة بن جعفر لصياغة تعريف أكثر دقة فقال: (وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز مع تمام الدلالة من أن يقال فيه: إنه قول موزون مقفى يدل على معنى)[(١)]. ولم ينسَ أن يبيّن مسوّغات ذكر كلّ لفظة من ألفاظ هذا التعريف الذي تبنّاه الذين جاؤوا من بعده من النقاد كابن سنان الخفاجي[(٢)] (ت٤٦٦ هـ) والزمخشري[(٣)] (ت٥٨٣ هـ) وأسامة بن منقذ[(٤)] (ت٥٨٤هـ) وضياء الدين بن الأثير[(٥)](ت٦٣٧ هـ)، وحازم القرطاجني[(٦)](ت٦٨٤ هـ) وغيرهم. وهو يذكر جملة من الصفات التي إن توافرت في الشعر كان في "غاية الجودة"، وإن خلا الشعر منها كان (في غاية الرداءة، وما يجتمع فيه من الحالين أسباب ينزل له اسم بحسب قربه من الجيد أو من الرديء...)[(٧)].

وواضح أنّ اهتمامه بإنشاء فارق شكلي بين الشعر والنثر هو الذي جعله مضطراً لقبول كل ما يتمتع بالشكل الذي حدّده تحت مسمّى "الشعر"، وإنْ أدرك أنّ بعض ذلك يفتقر إلى المقوّمات اللازمة، وهو ما سمّاه شعراً في "غاية الرداءة". وهذا الذي في "غاية الرداءة" لم يكن الجاحظ ليقبله شعراً، لأنه سيكون خلواً من الـ "جوهر" الذي يمنحه حقّ الانتماء إلى الشعر. فالأشعار تتفاوت بالجودة، ولكنها لا تخرج من إطارها. وقد تنبّه حازم القرطاجني على أنّ الشعر الرديء ليس شعراً، وقائله ليس بشاعر، فقال: (وللشعراء وذوي الدعوى في مشاركتهم أو

(١) نقد الشعر، ص٦٤.
(٢) انظر سر الفصاحة، ص٢٨٦.
(٣) انظر القسطاس في علم العروض، ص٢٢
(٤) انظر البديع في نقد الشعر، ص٢٨٩.
(٥) انظر المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ١/ ٢٥.
(٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٧١.
(٧) نقد الشعر، ص٦٥.

وجود بعضها أو عدمها ثلاث مراتب. فأهل المرتبة العليا هم الشعراء في الحقيقة. وأهل المرتبة السفلى غير شعراء في الحقيقة. وأهل المرتبة الوسطى شعراء بالنسبة إلى من دونهم، غير شعراء بالنسبة إلى من فوقهم)[١].

ومع ذلك لا بدّ من الإشارة إلى أمر مهمّ جداً ذكره قدامة؛ وهو أنّ للشاعر (إذا شرع في أيّ معنى كان، من الرفعة والضعة....أن يتوخّى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة)[٢]. وواضح أنه بذلك يكاد يقول ما قاله الجاحظ من قبل من أنّ "الشأن في إقامة الوزن، وتخيُّرِ اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحّة الطبع وجَودَة السَّبك". بمعنى أنه كان ينظر إلى الشعر بوصفه منجزاً فنياً ترجع قيمته إلى فنيّته، وليس إلى قيمة المعنى الذي يتضمّنه. ويؤكد ذلك قوله (وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته)[٣]. وهذا ما أشار إليه حازم القرطاجني أيضاً بألفاظ أخرى حيث يقول: (فالتخييل" هو المعتبر في صناعته، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة)[٤].

قرئ تعريف قدامة بعيداً عن سياقة الذي يوضّح معناه، فأثار حفيظة المحدثين من نقاد وشعراء، واتُّهم بأنه يشوّه الشعر ويشكّل علامة على المحدودية والانغلاق[٥]. وفُهم منه أنّ كلّ "قول موزون مقفى يدل على معنى" يعدّ شعراً فعلاً، وكلّ ما يخلّ بشرط من تلك الشروط لا يعدّ شعراً قطّ. ولكن قدامة لم يكن يحدّد مفهوم الشعر، بل يريد وضع تعريف "شكلي" يمكّن المتلقي من استقبال ما

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٠١.
(٢) نقد الشعر، ص٦٦.
(٣) السابق، ص٦٦.
(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٧١.
(٥) انظر مقدمة للشعر العربي، أدونيس، ص ١٠٨.

هذه صورته تحت مسمّى الشعر، ومن ثمّ الحكم عليه أو له. ومعروف أنّ معرفتنا بجنس أدبي ما تشكّل موجهاً لقراءته في ضوء معرفتنا به. وإذا كنا اليوم نرى في تعريف قدامة قصوراً، فينبغي لنا أن نتذكّر أنّ الرجل قد صاغه لأبناء زمانه، ولم يصغه لنا ولأبناء زماننا.

ربما كان المقصود بالوزن في التعريفات التي ذكرناها البحور الستة عشر، غير أنّ خلو تلك التعريفات من تحديد ذلك يجعل الوزن يتّسع لما هو أكثر من تلك البحور. أو يتيح للشعراء أن يتجاوزوها إلى بحور أخرى، أو أنماط أخرى من الأوزان التي تلائم أذواق مجتمعاتهم، وتطور مفهوماتها للشعر. وقد نبّه الزمخشري على أنّ الذي يتعاطى التصنيف في العروض (ليس غرضه الذي يؤمّه أن يحصر الأوزان التي إذا بُني الشعر على **غيرها لم يكن شعراً عربيّاً**، وأنَّ ما يرجع إلى حديث الوزن مقصور على هذه البحور الستةَ عشرَ لا يتجاوزها. إنما الغرض حصر الأوزان التي قالت العرب عليها أشعارهَا. **فليس تجاوز مقولاتها بمحظور في القياس)**[1].

المراد، إذن، أن يتمتّع الشعر بخاصيّة نغميّة تسهم، مع الخصائص الأخرى، في إنشاء فارق واضح بينه وبين النثر. فليس الوزن وحده ما يميز الشعر من النثر. حقاً إنه شرط واجب، ولكنه غير كاف؛ إذ قد يأتي النثر موزوناً مصادفة. وقد حدثنا السكاكي (ت٦٢٦ هـ) عن أنه (ما من لافظ، إن تتبعت، إلاّ وجدت في ألفاظه ما يكون على الوزن، أوَ ما ترى إذا قيل لباذنجاني: "بكم تبيع ألف باذنجانة؟ فقال: أبيعها بعشرة عدليات"، كيف تجد القولين على الوزن؟، أو إذا قيل لنجار: هل تمّ ذاك الكرسي؟ فقال: نعم فرغت منه يوم الجمعة. وعلى هذا إذا قيل لجماعة: من

(١) القسطاس في علم العروض، ص٢٢.

جاءكم يوم الأحد؟ فقالوا: زيد بن عمرو بن أسد. وتسمية كل لافظ شاعراً مما لا يرتكبه عاقل عنده إنصاف...فالشعر إذن، هو القول الموزون وزناً عن تعمّد...)[١].

والحقّ أنّ إضافة "التعمّد"، أو القصد، إلى الأوزان لن يكون لها شأن يذكر في تعريف الشعر، ما لم نحاول فهم ما عناه السكاكي بالتعمّد. وليس أدلّ على ذلك من المنظومات التعليمية التي يتعمّد ناظموها الوزن بغية تسهيل حفظها، ثم لا تكون بعد ذلك شعراً، وإن كانت موزونة ومقفاة ودالة على معنى. وقد لا نسرف في حسن الظن إذا ذهبنا إلى أنّ السكاكي لم يكن يراها شعراً أيضاً. ولذلك يمكن القول إنه أراد بالـ "تعمّد"، تعمّد قول الشعر؛ أي الاجتهاد في إنشاء نصّ لغوي فني يختلف في بنائه عن بناء لغة النثر. ولقد كان السكاكي يعرف تماماً أنّ الشاعر الذي يبدع قصيدة لا يتعمّد الوزن فقط، بل يتعمّد استخدام اللغة استخداماً شعرياً خاصاً. ولو تعمّد أحد ما أن يجعل الأمثلة التي ذكرها السكاكي موزونة، فلن يقبلها السكاكي بوصفها شعراً. وقد لا نجانب الصواب إذا ذهبنا إلى أنّ ما عناه السكاكي بالتعمّد هو ما عناه الجاحظ بالصناعة.

ويبدو أنّ الخفاجي كان قد تنبّه على هذا الأمر من قبل، فقال بعد تحديده الشعر بأنه "كلام موزون مقفى يدل على معنى": (وسُمِّي شعراً من قولهم شعرت بمعنى فطنت. والشعر الفطنة)[٢]. وقوله "الشعر فطنة" يعني أنه إلهام، كشف، تنبؤ... يعني أنه حدس. والشعر بهذا المعنى تشير إليه معاجم اللغة أيضاً، وصاحب لسان العرب (ت٧١١ هـ) يقول عن الشاعر (شَعَرَ فُلانٌ وشَعُرَ يَشْعُر شَعْراً وشِعْراً، وَهُوَ الاسْمُ، وَسُمِيَ شاعِراً لِفِطْنَتِه)[٣]، كما يذكر أنه يسمى شاعراً (لأَنه يَشْعُرُ مَا لا يَشْعُرُ

(١) مفتاح العلوم، ص٥١٦، ٥١٧.

(٢) سر الفصاحة، ص٢٨٦.

(٣) لسان العرب: مادة (شعر).

غَيْرُهُ أَي يَعْلَمُ)[1]، والعلم في هذا القول يحمل معنى التنبؤ، معنى المعرفة المباشرة التي لا يمكن تفسيرها بالكلمات. وعلماء النفس يقولون لنا إنّ (الشعور ينبئنا بقيمة ما يصل إلينا عن طريق الإحساس)[2]، ونحن عندما (نفكر، فلكي نحكم على شيء، أو لكي نصل إلى نتيجة، وعندما نشعر فلكي نضفي قيمة خاصة على شيء)[3]. ولا أظننا نسرف في الاستنتاج إذا ذهبنا إلى أنّ وعي القدماء أنّ الشعر فطنة يُقصِّر مساحة الخلاف بينهم وبين المحدثين إلى حدّ بعيد. فالشعر (عند شعراء الحداثة ونقادها المنظرين بخاصة هو أنه رؤيا، أو كشف وسيلته الرؤيا. يقول أدونيس "لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو رؤيا")[4].

لم يكن غائباً عن أذهان القدماء أنّ الشعر فطنة أو حدس. ولكن هذه الفطنة، أو هذا الحدس لا بدّ له من صورة لفظية يتجلّى بها ليعبر عن ذاته؛ هي تشكيله الفني. فكان تقييدهم الشعر بالوزن والقافية محاولة لتحديد ملامح خاصة لهذه الصورة، أو لهذا التشكيل الفني اللغوي، تميزها من غيرها من صور الفنون اللغوية الأخرى. ولم يشترطوا في ذلك أن تكون على أوزان الخليل، بل أباحوا أن تكون على أيّ وزن يراه الشاعر مناسباً. ويمكن أن نرى صدق ذلك في الموشحات التي حظيت بقبول واسع، مع أنّ معظمها كان على أوزان لم يعرفها العرب. حتى إنّ الأديب والشاعر الأندلسي ابن سناء الملك (هبة الله بن جعفر ت٦٠٨ هـ) أراد أن يقيّد أوزانها فأعجزته كثرتها عن ذلك، فقال: (والقسم الثاني من الموشحات هو ما لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب. وهذا القسم منها هو **الكثير، والجم**

(١) السابق.
(٢) علم النفس التحليلي، ص ١١٣.
(٣) السابق، ص١١١.
(٤) الإبهام في شعر الحداثة، ص١٣١.

الغفير، والعادي الذي لا ينحصر، والشارد الذي لا ينضبط. وكنت أردت أن أقيم لها عروضاً يكون دفتراً لحسابها، وميزاناً لأوتادها وأسبابها فعزّ ذلك وأعوز، لخروجها عن الحصر وانفلاتها من الكف...)[1].

وليس التفريق بين الموشحات والشعر ذا شأن في هذا المقام؛ ليس لأنّ الموشحات تنتمي من حيث جنسها الفني إلى الشعر فحسب، بل لأنّ الأذن العربية، والذائقة العربية، قبلت الموشحات بأوزانها الجديدة المختلفة، أيضاً، بوصفها لوناً شعرياً جديداً. أو لنقل إنّ الثقافة الأدبية العربية قبلت هذه الأوزان، فرأى النقد أن يقرّها؛ لأنه في النهاية ليس (سوى نسق من أنساق الثقافة لا بد من أن ينطبع بطوابعها)[2]. وقبول النقد القديم أوزاناً شعرية غير التي رتّبها الخليل يؤكد أنّ التعريف الذي صاغه القدماء للشعر يمكن أن يستوعب الشعر الحرّ أيضاً، وإن خالفت قصيدةُ الشعر الحرّ القصيدةَ التقليدية من حيث البناء أو توزيع التفعيلات، أو من حيث تشكيلها الفني بوجه عام، بما يتضمّنه ذلك مما لم يحدّده التعريف، ولم يشر إليه.

ولكن شرط الوزن يضعنا وجهاً لوجه أمام ضرب من الصياغة اللغوية الأدبية، يمثل كما يقول أحد أنصاره عنه: (حالة مروق لا تشاكل الشعر، ولا تشاكل النثر)[3]، اصطلح على تسميته بـ"الشعر المنثور" أو "قصيدة النثر". وهي قصيدة لا تعترف بالأوزان التقليدية، ولأنّ هذه الصياغة اللغوية الأدبية تمثل "حالة مروق" بين الشعر والنثر، اضطر المدافعون عن إدخالها في جنس الشعر إلى

(١) انظر: في الأدب الأندلسي، ص ٣٠١.
(٢) الشعر والناقد، من التشكيل إلى الرؤيا، ص١٢.
(٣) دلالة المكان في قصيدة النثر، ص١١.

تسويغ: (فأيّ غرابة في أن يضمّ الشعر قصيدة النثر في حاضنته وتراثنا فعل هذا من قبلنا دون حرج، وثمة دائماً الشعرية التي تقرّ في ضمير النصّ بؤرة للجمال والابتكار، ولسنا مضطرين إلى تنصيص مصطلحها الناتئ "قصيدة النثر" فقد رأينا شعراً بلا شعرية مثل ألفية ابن مالك، وشعرية بلا شعر مثل اللوحة التشكيلية. فإذا لم يكن التنصيص موافقاً لتقاليد القصيدة الجاهلية "عمود الشعر" فهو موافق لحرية الشعر الحديث، وبخاصة نمط الشعر الحر...)[1] .

وليست محاورة هذا التسويغ وأمثاله من غاياتنا، فكل ما نريده هو الإشارة إلى أنّ ثمة قلقاً بشأن هوية هذا اللون من "الشعر" يراود نفوس بعض المدافعين عنه، بله المتلقين. وهو قلق يتجلّى على نحو واضح في تأكيد ما تتمتّع به هذه الصياغة من إيقاع يقوم مقام الوزن، بوصف هذا الإيقاع من العلامات المميزة لها بوصفها شعراً. وهو إيقاع يوصف عادة بالهادئ الملائم لحالة الرقيّ الحضاري التي لم تعد تستسيغ الضجيج الذي تُحدِثه الأوزان التقليدية. ما يوحي بأنّ التنبه لهذا الإيقاع معطى حضاري، لم يكن بوسع القدماء بلوغه من قبل. غير أنّ ابن سينا توقف عند هذا الإيقاع، وأشار إلى أنّ للنثر موسيقاه أيضاً، وإلى أنّ ما يميز الوزن الشعري من الوزن النثري هو أنه عددي ، ووضّح أنّ موسيقا النثر (تقوم بداية على أن يكون الكلام مقسماً إلى جمل لكل منها نهاية محددة، وأن يكون هناك تناسب بين هذه الجمل كأن تكون متقاربة في الطول أو في القصر. وأن يكون هناك – أيضاً– توافق ما بين حروف ومقاطع كل من هذه الجمل المتتابعة، كأن يكون هناك تشابه في حركاتها وسكناتها، دون أن يتساوى عدد هذه الحروف أو يتساوى زمن نطقها تماماً، حتى لا ينزل الكلام إلى الشعر)[2] . هل من فارق جوهري بين ما قاله ابن

(١) السابق، ص١٣.

(٢) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: من الكندي حتى ابن رشد، ص ٢٣٤.

سينا وما يسميه أنصار قصيدة النثر إيقاعاً في الحركة الداخلية والحركة الخارجية لهذه القصيدة؟! وهل يحقّ لنا نتجاوز ما قاله ابن سينا بالقدر الذي يبيح لنا ادّعاء اكتشاف هذا الإيقاع؟!. أظن أن هذين السؤالين جديران ببعض التأمل والاهتمام، إذا كان الوصول إلى الحقيقة مبتغانا وغايتنا.

آخر الكلام:

أرجو ألاّ تُفهم هذه الإشارة إلى قصيدة النثر بوصفها تعبيراً عن موقف منها، فلست أريد في هذا المقام سوى القول إنّ مفهوم الشعر الذي قدّمه التراث جدير بالاهتمام، وقد لا يختلف كثيراً عن مفهوم الشعر الذي يقدّمه النقد الحديث. وإذا عبّر القدماء عن هذا المفهوم بلفظ "الجوهر"، أو "الفطنة"، أو "التخييل"، وعبّرنا نحن بـألفاظ أخرى كـ "الحدس" أو "الرؤيا" أو ما شابه ذلك، فإن المراد واحد، أو الدلالة واحدة، عند التدقيق. وعلى أيّ حال فإنّ هذه الألفاظ التي نعبّر بها عن مفهوم الشعر ليست تعريفاً للشعر، فالشعر ليس هو الحدس أو الرؤيا؛ بل هو المنجز اللغوي الجمالي الذي يتجلّى به الحدس وتتجلّى به الرؤيا، وهو ما عبّر عنه الجاحظ بألفاظ مختلفة. ولكن لأنّ هذا المنجز اللغوي الجمالي قد لا يكون شعراً بالضرورة، اجتهد الذين جاؤوا بعد الجاحظ في وضع تعريف أكثر تحديداً، وأقدر على تمييز "شكل" الشعر من غيره من "أشكال" فنون القول اللغوية الأخرى.، فذهبوا إلى أن الشعر "كلام موزون مقفّى له معنى". ومهما كان موقفنا من هذا التعريف ينبغي لنا أن نحمد لهم صنيعهم، فطبيعة الشعر تستعصي على التعريف الجامع المانع، وكلّ ما نستطيع فعله، كما يقول هربرت ريد (**هو فقط أن نأتي ببعض التمييزات بين الشعر والنثر**)[1].

(١) طبيعة الشعر، ص ٣٩، ٤٠.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

١- الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ٢٠٠٢. عبد الرحمن محمد القعود. سلسلة عالم المعرفة الكويتية، العدد ٢٧٩.

٢- البديع في نقد الشعر، ب ت، أسامة بن منقذ، تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، الجمهورية العربية المتحدة - وزارة الثقافة والإرشاد القومي-الإقليم الجنوبي - الإدارة العامة للثقافة.

٣- البيان والتبيين، ب ت، الجاحظ. تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت.

٤- الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ١٩٦١، شارل بلاّت، ترجمة إبراهيم الكيلاني. دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق.

٥- الحيوان، ١٩٦٥، الجاحظ. تحقيق عبد السلام محمد هارون. ط٢، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة.

٦- دلائل الإعجاز، ٢٠٠٠، عبد القاهر الجرجاني. تحقيق محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي، القاهرة.

٧- دلالة المكان في قصيدة النثر: بياض اليقين لأمين إسبر أنموذجاً، ١٩٩٩، عبد الإله الصايغ، ط١، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق.

٨- سر الفصاحة، ١٩٨٢، ابن سنان الخفاجي الحلبي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت.

٩- الشعر والناقد، من التشكيل إلى الرؤيا، ٢٠٠٦، وهب رومية. سلسلة عالم المعرفة الكويتية، العدد ٣٣١.

٢٢- نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، ١٩٨١، مصطفى الجوزو، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.

٢٣- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين : من الكندي حتى ابن رشد، ١٩٨٣، إلفت كمال الروبي، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت.

٢٤- نقد الشعر، ب ت، قدامة بن جعفر ، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية، بيروت.

الجليل الإنساني في أمثلة من مدائح المخضرمين

أ.م. د. هبة عقيل (*)

الملخص:

يدرس هذا البحث إحدى القيم الجمالية في أمثلة من الشعر القديم، فالقيمة المدروسة هي قيمة الجليل، وهي قيمة متعددة الجوانب، تتجلى في الذات الإنسانية كما تتجلى في مظاهر الطبيعة، إلا أن مدار البحث سيقتصر على دراستها في جانبها الإنساني، وهي قيمة مركبة، تتجلى في الشعر بأشكال شتى، ويرد تنوّعها إلى غلبة بعض المعاني وهيمنتها على غيرها، بما يغيّر طبيعة الشعر وجوهره القيمي، ويغيّر - تبعاً لذلك - إدراك المتلقي له وقدرته على توجيهه وفهمه، وتقديره.

وقد قام البحث على دراسة قيمة الجليل الإنساني في أمثلة مختارة من شعر المخضرمين، من أهل البادية على وجه التحديد، والغاية من ذلك الإجابة عن تساؤلات، منها: ما مدى حضور قيمة الجليل الإنساني حضوراً فكرياً في شعر المخضرمين؟ وإلى أي مدى تأثّر الشعراء المخضرمون البداة بالإسلام في تشكيل القيمة وبنائها؟ وكيف عبّر الشعراء فنّياً عن تلك القيمة في مدائحهم؟

وحضور القيم الجمالية في الشعر العربي القديم يفتح أبواباً واسعة للبحث وإبداء الرأي، ولدراسة هذا الشعر دراسة (جمالية)، تجلو ما استتر من مواطن الإبداع فيه.

كلمات مفتاحية: الجليل الإنساني، السامي، البطل، الجليل، المدائح، الشعراء المخضرمون.

(*) عضو هيئة تدريسيّة في قسم اللغة العربيّة بجامعة دمشق.

مقدمة:

تعدّ قيمة الجلال قيمة جمالية مركبة، لأنها لا تقتصر على جانب واحد من جوانب الذات الإنسانية، ولكنها تتّسع لتشمل جوانب متكاملة يتعذّر فصل أحدها عن الآخر، فتتعلق بالأفعال التي تصدر عن الإنسان، وترتبط بالأفكار التي تقود الإنسان إلى أنماط بعينها من السلوك. ويمكن القول إن لقيمة الجلال الإنساني مظاهر متنوعة ومتكاملة، ومن أبرز مظاهرها السمو والبطولة، ولا شك في أن الإحاطة بصور هذه القيم كلّها يضع الباحث أمام جملة من المعاني التي تدور في مدارات متداخلة ومتمايزة في آن واحد، مثل القوة والرفعة والهيبة والإعجاب والرهبة، ولذلك كان تصنيف تلك المعاني بالنظر إلى مدى غلبة أحدها على الآخر، وهيمنته على اللوحة الشعرية، أمراً يساعد في دراسة المظاهر المتنوعة للقيمة الكبرى دراسة مركّزة.

وسيقتصر هذا البحث على دراسة تلك المعاني والقيم المتصلة بها في أمثلة من مدائح المخضرمين، البدو منهم تحديداً، لاستجلاء مدى تحققها في تلك الأمثلة، ولبيان قدرة أولئك الشعراء على الوصول بالقيمة إلى غايتها في مدائحهم، مع مراعاة تنوع صور الممدوحين، واختلاف مواقف الشعراء منهم. وكان انتقاء المدائح أمثلةً في هذا البحث مقصوداً، لما تضمّنته من لوحات، صوّرت الإنسان في مظاهر جليلة. فالمدح "يظهر الخلال الكريمة ويبرزها، من شجاعة وكرم وعفّة وحياء ونسب كريم، وغيرها... وشعر المدح عند العرب في كثير منه يحقق أهدافاً أخلاقية، ذلك أنه يصور المثل العليا التي يجب أن يتحلى بها الفرد في سعيه تجاه الكمال في إطار المجتمع العربي، أي: إن شعر المدح يصوّر الجوانب الإيجابية في شخصية البطل في المجتمع العربي."(١)

---

(١) صورة البطل في شعر أبي تمام، ص٦٧، ٦٨.

أولاً: السامي ومفهوم السموّ:

السموّ لغةً: الارتفاع والعلوّ، ويقال للشريف والحسيب: قد سما[1]، وأكثر ما نجد وصف السموّ مقترناً بالمشاعر والأفكار. والسموّ مفهوم جمالي أخلاقي غير حسيّ، ينتقل من عالم الفكر إلى الواقع الحسّيّ بالفعل والسلوك، ويمكن القول إن "السموّ هو التعاظم في الأخلاق والأفكار وتجلّيها من خلال السلوك الإنساني تجلّياً يتفوق من خلاله الإنسان على أبناء مجتمعه العاديين تفوقاً ينال به إعجابهم واحترامهم وإكبارهم، فيقدمونه عليهم، وقد يبلغونه منزلة السيادة."[2]

والسموّ هو اتجاه الارتقاء نحو الكمال، وليس من السموّ كلّ ما ينزع منزع الشر أو الإفساد، فـ"السموّ حركة خيّرة دائمة نحو المثل الأعلى، تحرّر الإنسان من كلّ ما يقيده من غايات ذاتية ضيقة."[3]

يبرز مفهوم السموّ جليّاً في كثير من المدائح، ويقع في بؤرة اهتمام الشاعر وتركيزه على انتقاء صفات ممدوحه بعناية فائقة. ويرتبط "بجملة المبادئ والأفكار والتصورات والأفعال والسلوكات التي تبلغ ذروة النبل والرفعة والتعالي والتفوق المادي والمعنوي،...، ويرتكز الفعل والسلوك الساميان على إرادة أبيّة متفانية في التطلع إلى المجد والسمو، متعالية عن الصغائر، سامقة في أفق المعالي وشرفها."[4]

وتقدّم قصيدة الشمّاخ في مدح (عرابة الأوسي) مثالاً واضحاً للممدوح السامي. قال الشمّاخ:

---

(١) لسان العرب: (سمو).

(٢) التجربة الجمالية في شعر ابن خفاجة، ص ٢٣٣.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٣٣.

(٤) القيم الجمالية بين الشعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام، ص ١٨٦.

إِلَيـكَ أَشـكو عَـرابَ اليَـومَ خَلَّتَنـا يـا ذا العَـلاءِ وَيـا ذا السُـؤدُدِ البـاقي
أَنـتَ الأَمـيرُ الَّـذي تَحنـو الـرُؤوسَ لَـهُ قَماقِـمُ القَـومِ مِـن بَـرٍّ وَآفـاقِ
أَنـتَ المُجَـلّي عَـنِ المَكـروبِ كُربَتَـهُ وَالفـاتِحُ الغُـلَّ عَنـهُ بَعـدَ إيثـاقِ
وَالشـاعِبُ الصَـدْعَ لا يُرجـى تَلاؤُمُـهُ وَالهَـمَّ تُفرِجُـهُ مِـن بَعـدِ إِغـلاقِ
في بَيـتِ مَـأثُرَةٍ عِـزٍّ وَمَكرُمَـةٍ سَـبّاقُ غايـاتِ مَجـدٍ وَابـنُ سَـبّاقِ
ضَـخمُ الدَسـيعَةِ مِـتلافٌ أَخـو ثِقَـةٍ جَـزلُ المَواهِـبِ ذو قيـلٍ وَمِصـداقِ(١)

بنى الشاعر صورة السامي فكريّاً ببيان حضور معاني السموّ في شخص الممدوح، من سيادة ومجد وكرم، وسعي حثيث إلى رأب الصدع وتفريج الهمّ، وتمكّن في العزّ والسؤدد، وبيان وفصاحة. إن مفهوم السموّ الذي يسعى الشاعر إلى إبرازه في ممدوحه يرتبط بالفعل السامي، وهو فعل إنساني دافعه النبل. وقد ألحّ الشاعر على إظهار (إرادة التطلع إلى المجد) عند الممدوح، وقدّم هذا المعنى، وبالغ في توكيده، فبيّن أن أفعاله "في مختلفها تصدر عن إرادة التطلع إلى المجد والعلا والرفعة والتفوق والسموّ على فعال الآخرين، وسبقهم إلى نشر الفعال الحميدة التي تنشأ من علو الهمة، وعظمة الفعال، وصنع المعالي والأمجاد التي لا تطالها فعال أخرى."(٢) فكان اكتساب قيمة السموّ عند الممدوح مرهوناً بمصدر القيمة، وهو

(١) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، ص ٢٥٦- ٢٥٨. عراب: مرخم عرابة، وهو عرابة بن أوس من بني مالك بن أوس، صحابي جواد، اتّصل به الشماخ ومدحه فأجزل عطاءه، الخَلّة: الحاجة، الأمير: الآمر، القماقم: ج القمقام، وهو السيد الكثير الخير الواسع الفضل، المكروب: المحزون، الغلّ: جامعة توضع في العنق أو اليد، الإيثاق: مصدر أوثقه، أي شدّه في الوثاق، الشاعب الصدع: الذي يصلحه بعد فساد، المأثرة: المكرمة لأنها تؤثر أي تُذكر، سبّاق غايات مجد: أي حائز قصبات السبق، ضخم الدسيعة: عظيم العطيّة، ذو قيل ومصداق: أي يعد بالقول ويصدق في وعده، والقيل: القول.
(٢) القيم الجمالية بين الشعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام، ص ١٩٢.

مصدر ذاتي، وبالدافع إلى تحقيق القيمة وتطبيقها سلوكاً وفعلاً، وهذا الدافع يتجاوز حدود الذات إلى أفق أرحب.

إن القيمة المتمثّلة في الأبيات السابقة قيمة مركّبة، تجمع الفعال الحميدة إلى الأخلاق التي تصدر عنها، "لأن فعل السموّ نسيج متشابك من فعال تتكامل وتتّحد لتصبّ في مجرى واحد يتدفق بتجانس عضوي، فيشكّل عالم السموّ وتألقه في ذروة من عالم الأخلاق والفعال الحميدتين."(١)

إنّ إدراك الجانب الفكري لمفهوم السموّ في الأبيات السابقة لا يكتمل إلا بالنظر في المكونات الجمالية والفنية التي نقلت المفهوم من عالم الأفكار المجردة، إلى رحاب التحقق الفعلي في سلوك الشخصية السامية، ويتصدر المكوّن اللغوي المشهد، فتحتشد في الأبيات المفردات الدالة على إرادة السموّ، وعلى الفعل السامي، مثل: (العلاء، السؤدد، مأثرة، عزّ، مكرمة، مجد، يسمو، المحامد، المجد)، وتشكّل جملة هذه المفردات معجماً دلالياً وإيحائياً للسموّ.

وتزيد التراكيب دلالات السموّ، وتضفي على الأبيات صفات العلوّ، والثبات في العزّ ورسوخ القدم في المجد، فيختص المصدر (العلاء) بالممدوح في سياق نداء المضاف: (يا ذا العلاء)، وكذلك يختص به السؤدد المتّصف بالبقاء والديمومة: (يا ذا السؤدد الباقي)، ثم تتوالى الجمل الاسمية المكونة من المبتدأ (ضمير المخاطب المفرد أنت، ظاهراً أو مضمراً) والخبر (المشتقّ، وهو – غالباً – اسم الفاعل، وربما جاء بمشتق آخر يشبهه في الوظيفة والدلالة، كالصفة المشبّهة، ومبالغة اسم الفاعل) لتؤكد ثبات المعاني السامية في شخص الممدوح، ولتقصرها عليه: (أنت الأمير، أنت المجلّي، والفاتح، والشاعب الصدع، سبّاق غايات مجد، ضخم الدسيعة، متلاف، أخو ثقة، جزل المواهب، ذو قيل ومصداق).

---

(١) المرجع السابق، ص ١٩٢.

ويمدح الشاعر الشمّاخ عرابةَ الأوسي في موضع آخر قائلاً:

رَأَيــتُ عَرابَــةَ الأَوسِيَّ يَســمو إِلى الخَــيراتِ مُنقَطِــعَ القَــرينِ
أَفــادَ مَحامِــداً وَأَفــادَ مَجــداً فَلَــيسَ كَجامِــدٍ لَحِــزٍ ضَــنينِ
إِذا مــا رايَــةٌ رُفِعَــت لِمَجــدٍ تَلَقّاهــا عَرابَــةُ بِــاليَمينِ
وَمِثــلُ سَراةِ قَومِــكَ لَم يُجــارَوا إِلى رُبُــعِ الرِهــانِ وَلا الثَمــينِ
رِمــاحُ رُدَينَــةٍ وَبِحــارُ لُــجٍّ غَوارِبُهــا تَقــاذَفُ بِالسَــفينِ
فِــدًى لِعَطائِــكَ الجَــزلِ المُرَجّــى رَجــاءَ المُخلَفــاتِ مِــنَ الظُنــونِ
غَــداةَ وَجَــدتُ بَحــرَكَ غَــيرَ نَــزرٍ مَشــارِعُهُ وَلا كَــدِرَ العُيــونِ[1]

تعزّز أبيات المدح في هذا النص مفهوم السمو في الممدوح السامي، باستعمال الفعل الدالّ على اليقين (رأيت)، الذي نقل سمو الممدوح من مستوى التصوّر إلى مستوى التصديق، وتبعه الفعل المضارع (يسمو) الدالّ على السمو من غير انقطاع أو فتور، فالممدوح (يسمو) في كل حين إلى الخيرات (الكثيرة) (منقطع القرين)، وكأن الإثبات في هذا الموضع يحمل دلالة النفي: (لا قرين له)، فيقصر الصفة على

(١) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، ص ٣٣٥- ٣٤١. الخيرات: الخصال الفاضلة، منقطع القرين: لا مثيل له، أفاد: استفاد، الجامد: البخيل، اللحز: الضيق الخلق، الشحيح النفس، ضنين: بخيل، تلقّاها: أخذها وتلقّفها، وهذا مجاز من انقياد المجد له، اليمين: القدرة أو الحظ من الخير، سراة القوم: أشرافهم، الرهان: الغاية التي يُستبق إليها، الثمين: الثُمن، والمراد أن قوم الممدوح لا يفاخرهم مفاخر، ردينة: اسم امرأة تنسب إليها الرماح الردينية، وهي امرأة السمهريّ، وكانا يقوّمان القنا بخطّ هجر، بحار لجّ: كثيرة الماء، غواربها: أعالي أمواج مائها، شُبّهت بغوارب الإبل، وهي أعلى مقدم الأسنمة، يريد أنهم غاية في الشجاعة والسخاء، رجاء المخلفات من الظنون: أي الظنون الكاذبة التي لم تنجز، المشارع: ج المشرعة، وهي مورد الشاربة، كالشريعة، يمدحه بكثرة العطاء مع السماحة في البذل.

الموصوف، ويخرج مَن سواه من دائرة المنافسة. ثم تتوالى الكلمات الدالة على أن الممدوح قد اكتسب (أفاد) (محامد) لا تعدّ، و(مجداً) لا يحاط بأطرافه، بدلالة التنكير الذي يفيد الشمول والتعميم، وهذا السعي الدائب إلى اكتساب المحامد يبعد صاحبه عن البخل والضنّ بالمال والعطاء، فالفعل السامي يرتقي بالممدوح ليجعله متفرّداً، لا يشبه أحداً ولا يشبهه أحد. وتتكرر في الأبيات كلمة (المجد)، وتأتي لاحقاً مقترنة بالراية التي يستبق الناس إلى حيازتها، فإذا ما رُفعت (تلقّاها) الممدوح السامي (عرابة) (باليمين)، بجدارة واقتدار، لتوالي أفعاله الخيّرة السامية الساعية إلى إشادة صرح المجد، ولا يفوت الشاعر أن يشير إلى تفوق قبيلة الممدوح في الفعال السامية، ومما لا يخفى أن من تمام سموّ المرء عراقة نسبه، وانتماءه إلى قبيلة شريفة. ويدور الشاعر في فلك سخاء الممدوح، ورفعة منزلته وتميّز فعاله، وهذا كلّه لا يصدر إلا عن نفس سامية فكراً وسلوكاً.

وتتعاضد في الأبيات المفردات والتراكيب، وتسهم جميعها في جلاء معنى السمو في أبهى حلّة لغوية.

إن قيمة السامي كما تجلّت في أبيات الشمّاخ لا تخرج عن الأساس الذي أرساه شعراء الجاهلية في مدائحهم، فلا تُلمح في تجليات القيمة عند الشمّاخ أي إشارات إلى تأثر بالإسلام، وما جاء به من دعوة إلى الارتقاء بالنفس الإنسانية عن الدنايا، والتسامي عن كل ما حرّمه الله تعالى ونهى عنه. وفي حياة الشاعر وسيرته ما يفسّر ميله إلى المحافظة على ما ألفته نفسه من قيم الجاهليين، وما تمرّس به من تعبيرهم وأساليبهم، فهو شاعر مخضرم من أهل البادية، ظلّ يصدر في شعره عن منظومة القيم الجاهلية، ولذلك نجده يعلي من القيم التقليدية ويرسم ملامحها بدقّة وعناية، ويصطنع في سبيل ذلك أساليب الجاهليين وطرائقهم.

ثانياً: البطل ومفهوم البطولة:

يعترض الغموض سبيل الباحث في أثناء سعيه إلى وضع تعريف واضح محدد لمفهوم (البطل/ البطولي) بوصفه مقولة جمالية، فما من رأي قد أجمع عليه الدارسون في هذا المجال، بل إن جملة الآراء تتصف بالخلط، ومجانبة الدقّة أحياناً. ويرجع الخلط إلى التماهي بين مفهومي السامي والبطل في صورة الممدوح في الشعر العربي. "غير أننا إذا احتكمنا إلى معيار الكمّ... نجد أن السامي يقوم على تجلّي كمّ عظيم من القيم الأخلاقية والفكرية والسلوكية في شخص ما، أما البطل فيقوم على تجلّي كمّ عظيم من القوة بوجهيها، الجسدية والروحية، في موقف ما،...، وعليه فإن السموّ متضمن في البطولة، كما أن البطولة تعد أبرز ملامح السموّ."[(١)]

تعدّ قيمة البطولة قيمة جماليّة مركبّة، لأنها تجمع بين الجلال والجمال، وهي قيمة لها تأثيرها المزدوج وانعكاسها المركب على المتلقي، لإن إدراك معنى البطولة يخلق عند المتلقّي مشاعر مختلفة، غير متناقضة، مثل الدهشة والإكبار والحماسة، والبطل في الشعر غالباً ما يكون سامياً.[(٢)]

ومفهوم (البطل) لا يقتصر على الأفراد وحسب، "فالفارس البطل ليس فرداً، بل هو بالضرورة واحد بين مجموعة تساويه في تجسيدها لمعايير البطولة."[(٣)] وتمثل القبيلة تلك المجموعة التي ينتمي إليها البطل الفرد، وهي مجموعة تصدر عن قيم مشتركة، وتجمعها أهداف واحدة، وتربطها روابط عدّة، على رأسها وحدة النسب. "إن اهتمام الشاعر الفارس بنسبه يعود إلى أنه يقاتل ضمن قبيلة يحمل اسمها ويدافع عنها، ولذا فأعماله البطولية ليست أعمال فرد بل أعمال القبيلة كلها."[(٤)]

(١) التجربة الجمالية في شعر ابن خفاجة، ص ٢٤٩.
(٢) ينظر: المرجع السابق، ص ٢٥٠.
(٣) الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام، ص ٣٩.
(٤) المرجع السابق، ص ٣٩.

وفي قصيدة العباس بن مرداس السُلَمي في مدح النبي ﷺ صورة واضحة للبطل الجليل، وهي صورة تجمع الفردي إلى الجماعي، وإذا ما طلبنا الدقّة قلنا: إن الفردي يبدو فيها واضحاً، "لكنّه منتمٍ إلى الجماعة حتى في مهاراته الشخصية."[1] قال:

إنّـــا وَفَينـــا بالــــذي عاهــــدْتَنا والخيــلُ تُقــدَعُ بــالكماة وتَضــرِسُ
إذ ســالَ مِــن أفنــاء بُهْثَــةَ كلِّهــا جَمــعٌ تظــلُّ بــه المخــارِمُ تَــرْجُسُ
حتّــى صَــبَحْنا أهــلَ مكّــةَ فَيْلقــاً شــهباءَ يَقــدُمُها الهُــمامُ الأَشْــوَسُ
مــن كــلِّ أَغلــبَ مــن سُــلَيمٍ فوقَــهُ بيضــاءُ مُحكَمَــةُ الــدّخالِ وقَــوْنَسُ
يــروي القنــاةَ إذا تَجــاسَرَ في الــوغى وتخالُـــهُ أســـداً إذا مـــا يَعـــبِسُ
يغشـــى الكتيبـــةَ مُعْلِـــماً وبكفّـــه عَضْـــبٌ يقـــدّ بـــه وَلَـــدْنٌ مِـــدْعَسُ
وعــلى حُنَــين قــد وَفَى مِــن جَمْعِنــا ألــفٌ أُمِــدَّ بــه الرســولُ عَرَنْــدَسُ
كـــانوا أمـــامَ المســـلمينَ دَريئـــةً والشــمسُ يومَئــذٍ علــيهم أَشْــمُسُ
نمضيـــ ويحرسُـــنا الإلـــهُ بحفظِـــهِ واللهُ لـــيسَ بضـــائعٍ مَـــنْ يحـــرسُ[2]

---

(١) القيم الجمالية بين الشعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام، ص ١٦٥.

(٢) ديوان العباس بن مرداس السلمي، ص ٧٢- ٧٤. تقدع: تُكَفّ، تضرس: تجرح، أي تضرب الخيل أضراسها باللجم، سال: ارتفع، بهثة: حيّ من سُليم، المخارم: الطرق في الجبال، ترجس: تتحرك، شهباء: لها بريق من كثرة السلاح، الهمام: السيّد، الأشوس: الجريء على القتال الشديد، وهو الذي يعرَف في نظره الغضب والحقد من الكِبر، الأغلب: الشديد الغليظ، محكمة الدخال: أراد درعاً قوية النسج، القونس: أعلى بيضة السلاح، الوغى: الأصوات في الحرب، والحرب نفسها، سمّيت بذلك لما فيها من الصوت والجلبة، عضب: سيف قاطع، لدن: ليّن، أراد به الرمح، المدعس: من الرماح الغليظ الذي لا ينثني، عرندس: شديد عظيم، الدريئة: الحلْقة يتعلّم الرامي عليها الطعن، أي كانوا كالدريئة للرماح، يدافعون عمّن وراءهم ويردّون عنهم، أشمس: ج شمس، يريد لمعان الشمس في كلّ درع وسيف وبيضة وسنان، فكأنها شموس.

أسس العباس مفهوم البطولة في هذه اللوحة بوصف مفصّل للفعل البطولي لفارس القبيلة (الذي يمثّل فرسانها جميعاً)، وتجلّى ذلك بخوض غمار معركة حقيقية، اشترك فيها كل من الشاعر والفارس البطل، إلا أن الشاعر آثر أن يجعل ذاك البطل محور الصورة، ليضخّم فعله البطولي ويعمّمه على القبيلة كلها، فراح يرسم أجزاء اللوحة بألوان البطولة والشجاعة والفروسية والقيادة، فالبطل الفرد في اللوحة (همام: مقدام ماضي العزيمة، أشوس: شجاع شديد المراس في القتال)، يعرَف بالبأس وقوة الإرادة والعزيمة والسيادة، إنه "الفارس البدوي المتفاني في إخلاصه للقبيلة وفي عدائه لخصومها، المتحلّي بأخلاق بطولية ترتبط ارتباطاً عضويّاً بطبيعة الحياة القبلية العربية."(١)

وكان البطل على رأس فيلق ضمّ أبطال سُليم وفرسانها، وفي هذا ما يدلّ على امتزاج الفردي بالجماعي، ليشكّلا نسيجاً واحداً لا يمكن فصل خيوطه. إن الفيلق الذي يقدمه (الهمام الأشوس) فيه (كلّ أغلب: أسد/ غليظ العنق) – والتعميم في هذا الموضع مقصود – قد ارتدى درعه السابغة ليحمي نفسه من خطر مرتقب، وهو فارس جسور مرهوب الجانب، قوي الإرادة صلب العزيمة، أفعاله تحكي شجاعته (يروي القناة، تجاسر، يغشى الكتيبة، بكفه لدن يقدّ به..) وبطولة هذا الفارس البطل لها دافع نبيل سامٍ، فهي نابعة من الوفاء بعهد النبي ﷺ، وتحمّل مسؤولية الدفاع عن المسلمين، ولذلك تقاطر فرسان بني سليم ملبّين تلك الغاية السامية، وكثروا حتى كانوا (ألف فارس) – وفي العدد ما فيه من المبالغة والتضخيم – أمدّوا النبي الكريم والمسلمين بالقوة، وكانوا لهم (دريئة) تردّ عنهم الطعن والضرب، يمضون بحماية الرحمن وعنايته إلى تحقيق غايتهم ومرادهم.

(١) الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام،ص ٣٧.

واقتضى تشكيل مفهوم البطولة حشداً لمفردات خاصّة، تنتمي إلى حقول دلالية تتصل اتصالاً وثيقاً بالحرب والجيش والنزاع والسلاح والقوة، ونحو ذلك، مثل: (الكماة، الجمع، الفيلق، الكتيبة، الدريئة/ بيضاء، محكمة الدخال، القونس، القناة، العضب، اللدن، المدعس).

ووقع نقل المشهد من التصوّر إلى المشاركة الانفعالية على عاتق الأفعال، فاتجه الشاعر إلى توظيف التراكيب المؤسَّسة على الأفعال المضارعة، وجعلها تتوالى بما يخلق الإحساس بالحركة، فضلاً عما يولّده من تفاعل بين البطل (مفرداً كان أو جماعة) والمتلقي، لأنه يشعر بأنه جزء من هذه اللوحة النابضة بالحياة: (تقدع، تضرس، تظل المخارم ترجس، يروي القناة، تخاله أسداً إذا ما يعبس، يغشى، يقدّ، نمضي ويحرسنا الإله...)، ولم تغب الأفعال الماضية عن الأبيات، وجاء بها الشاعر في مواضع تفيد اليقين، ومنها ما دلّ على وقوع الأمر وانقضائه، نحو: (وفينا، عاهدتنا، سال، صبحنا، وفى، ألف أُمدّ به الرسول، كانوا...دريئة).

وكانت معظم الأفعال مسندة إلى ضمير الغائب (للدلالة على البطل أو الجماعة المحاربة غالباً) ومنها ما اتّصل بضمير جماعة المتكلّمين (وفينا، صبحنا، نمضي) وفي هذا تأكيد اندماج البطولة الفردية في البطولة الجماعية، وذوبان ذات الفرد في كيان القبيلة. "إنّ من اللافت للنظر أن تصوير الشاعر الفارس لنسبه لم يكن يتمّ بصيغة المفرد، بل بصيغة الجمع."[1] وفي هذا ما يتفق مع النظرة العربية الموروثة لمفهوم البطولة وصورة البطل وتصوير الفعل البطولي، فـ"الشاعر لم يكن يسعى في تصويره للفعل البطولي إلى تجسيد تجربته الفردية، بل إلى تجسيد الصورة المثالية للبطولة كما ارتسمت في الوعي الجمالي الجماعي،...، فمهمة الشاعر الأساسية كانت تتطلب منه

(١) الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام، ص ٣٧.

المبالغة ليتمكن من تقديم وصف للفعل البطولي متفوق في قدرته التعبيرية، وهذا التفوق وحده مقياس نجاح الشاعر أو إخفاقه."[١] وليس من المبالغة القول: إن العباس كان يصدر في أبياته عن هذا الوعي الجمالي الجمعي المستمدّ من أساس جاهلي لم يغب عن شعره، فقد ظلّت القبيلة في نظره "وحدة اجتماعية مستقلّة ذات سلطان كبير على النفوس."[٢] وظل هذا الشاعر الأعرابي يمثّل بعد إسلامه "المسلم القبلي"[٣] الذي لم تغب النزعة القبلية عن شعره، كما لم يغب عنه صوت القبيلة، وإنما ظلّ هذا الصوت يتردد في مدائحه قويّاً عميقاً.[٤]

ثالثاً: الجليل ومفهوم الجلال:

يعرّف الجليل بأنه "ضرب من الجمال الاستثنائي العظيم،...، والفرق الأساسي بين الجميل والجليل يكمن في أن الجمال علاقة منسجمة متناسبة كيفياً بين الواقع والمثل الأعلى، يحسّ فيها المرء بالفرح والحريّة، أما الجلال فيفجّر كميّاً حدود التوافق بين الواقع والمثل الأعلى، ويذهب في القوة والتعاظم إلى ما لا نهاية، فيولّد شعور الاحترام والتوقير."[٥]

ويتعلق مفهوم الجلال بالأفعال والأفكار التي تسمو بالإنسان فكراً وذائقة فوق التفاهة والضعة، وتتداخل في تكوينه معاني القوة والرفعة والهيبة، والإعجاب والدهشة.[٦]

(١) الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام، ص ٥١.
(٢) بنية القصيدة العربية، ص ٣١١.
(٣) المرجع السابق، ص ٣٠٨.
(٤) المرجع نفسه، ص ٣١١.
(٥) علم الجمال، ص ١٠١.
(٦) ينظر: القيم الجمالية بين الشعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام، ص ٦٤.

تنوعت معاني الجلال عند الفلاسفة[1]، واتفقت الآراء وأجمع أصحابها على بلوغ الكمال اللامتناهي، والإعجاب المقترن بالدهشة.

ولعل من أوضح الآراء في تحديد قيمة الجليل ومفهوم الجلال ما جاء في تعريف د. عبد الكريم اليافي تحت عنوان (الروعة): "الروعة ... جمال مفرط يبدو متجاوزاً للحدود، مع احتفاظه بالإمتاع، إلا أنه إمتاع محفوف بالهيبة والجلال متّصل بالرهبة والقلق. إنه يثير الإعجاب العميق ويبلغ حدّ الإدهاش والإخافة ويوحي بالنبل والسموّ."[2]

ويمكن القول إنّ الجليل هو الظاهرة الأكثر قرباً من المثل الأعلى. ورأى د. سعد الدين كليب أن الكمال هو جوهر الجلال، وأن الكمال الذي يتصف بالعظمة والمجد والرفعة والقدرة والكبرياء هو ما يحدد مفهوم الجلال، وأن الأثر الانفعالي إزاء الجليل ينعكس على شكل هيبة، لكن تلك الهيبة ينبغي أن تكون ممزوجة بنوع من المحبّة، وذلك كي يكون الموقف الجمالي من الجليل موقفاً إيجابياً.[3]

أ. الجليل في لوحة مدح النبي ﷺ:

تعدّ قصيدة كعب بن زهير (بانت سعاد) إحدى أهم المدائح/ الاعتذاريات التي رسم فيها الشاعر صورة للنبي ﷺ تمثلت فيها ملامح (الجليل الإنساني)، وفي هذه القصيدة أسبغ الشاعر على الممدوح أوصافاً جمالية جعلته رمزاً للجليل، وارتقى به في الجوانب الفكرية والفنية إلى أعلى معايير الجلال.

بنى الشاعر قيمة الجليل بناء فكريّاً قائماً على جمع كل الصفات المعبّرة عن الكمال المقترن بحال الرهبة، الدالّ على الممدوح في أبهى صوره، محاطاً بالهيبة والوقار.

---

(١) ينظر: علم الجمال، ص ٩٩- ١٠١.

(٢) دراسات فنية في الأدب العربي، ص ٤٠.

(٣) البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، ص ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨.

إنّ انتقاء الوصف الإسلامي الخالص (رسول الله) وتكراره هو أوّل ما يصادفه المتلقي في تعرّفه ممدوح كعب، فإذا به أمام ممدوح اختصّ بالجلال الإنساني، وفاق به البشر. وتكاثفت في الأبيات المعاني التي تعبّر عن جلال متّصل بالرهبة، وقد نسجها الشاعر ليصوّر موقفاً ملؤه الخوف. فتجتمع في الأبيات معاني الخوف من الوعيد، وترقّب العفو، والمناشدة بالتمهّل قبل المحاسبة، وعدم الاستماع إلى أقوال الوشاة، مع التذكير بفضل النبي ﷺ وما أكرمه الله تعالى به من القرآن الكريم.

إن موقف إقبال الشاعر على النبي الكريم معتذراً هو موقف ألمّ فيه الشاعر بمقوّمات فنّ الاعتذار، فتضاءل أمام المعتذَر منه، وضخّم صورته، وتبرأ من الذنب، وردّ الأمر إلى الوشاة:

أُنبِئْتُ أنَّ رسولَ الله أَوْعَدَني والعفوُ عندَ رسولِ الله مَأمولُ
مهلاً هداكَ الذي أعطاكَ نافلةَ الـ ـقرآنِ فيها مواعيظٌ وتفصيلُ
لا تأخُذَنِّي بأقوالِ الوُشاةِ ولم أُذنبْ ولو كثُرَتْ عني الأقاويلُ
لقد أقومُ مَقاماً لو يقومُ به أرى وأسمعُ ما لو يسمعُ الفِيلُ
لظلّ يُرْعَدُ إلّا أن يكونَ لهُ من الرسولِ بإذنِ الله تَنويلُ[1]

وجاء الشاعر بذكر (الفيل) في هذا الموضع تهويلاً، معتمداً الضخامة مقياساً للمبالغة في إضفاء معاني الخوف والرهبة، وهيّأ هذا الموقف العامّ للدخول إلى أعماق الصورة، فظهر النبي ﷺ فيها أهيب من أسد ضارٍ، فصّل الشاعر في ذكر أوصافه تفصيلاً دقيقاً:

(١) شرح ديوان كعب بن زهير، ص ١٩ - ٢٠. النافلة: العطيّة، الفيل: لما كان عنده ضخماً توهّم أنه أسمع الأشياء، أو أشجعها وأشدّها، وقيل: إن الفيل ههنا: الذي لا رأي له ولا عقل، يقال: رجل فائل الرأي وفَيِّل الرأي وفِيل الرأي، التنويل: العطاء، والمراد: الأمان والعفو.

حتـــى وضـــعتُ يَمينـــي لا أُنازِعُـــهُ في كـــفِّ ذي نَقِـــماتٍ قِيْلُـــهُ القِيـــلُ
لَـــذاكَ أَهْيَـــبُ عنـــدي إذ أُكلِّمُـــهُ وقيـــلَ: إنَّـــكَ مَســـبورٌ ومســـؤولُ
مِـــن ضَـــيْغَمٍ مِـــن ضِراءِ الأُسْـــدِ مُخْدَرُهُ بـــبَطْنِ عَثَّـــرَ غِيْـــلٌ دونَـــهُ غِيْـــلُ
يَغْـــدو فَـــيَلْحَمُ ضِرغـــامين عَيْشُـــهما لَحْـــمٌ مـــن القـــومِ مَعفـــورٌ خَراذيـــلُ
منـــهُ تظـــلُّ حَمـــيرُ الـــوحشِ ضـــامِزَةً ولا تُمَشّـــي بواديـــهِ الأراجيـــلُ
ولا يـــزالُ بِواديـــهِ أخـــو ثقـــةٍ مُطَـــرَّحُ البَـــزِّ والدِّرْســـانِ مـــأكولُ
إنَّ الرســـولَ لَســـيفٌ يُستضـــاءُ بِـــهِ مُهنَّـــدٌ مـــن ســـيوفِ اللهِ مســـلولُ(١)

وراح الشاعر يملأ المشهد بكل ما من شأنه أن يحيط الموقف بهالة الجلال، فالممدوح (ذو نقمات) وهذا أدعى لاكتمال هيبته في النفس، و(قيله القيل) وفي هذا منتهى الصدق، والشاعر قد بايعه على الطاعة، وفي هذه المبايعة تمام الثقة، وانقطاع كل ما يمتّ إلى الحياة السابقة بسبب، ثم يعبر عن إحساس الهيبة بالدالّ المباشر: (أهيب)، وبه ينتقل إلى المستوى التصويري التشبيهي، فيقرن صورة الممدوح بصورة (الضيغم)، ويقتضي السياق التفصيل، فيلتقط الشاعر كل ما من شأنه أن يهوّل الصورة، متعمّداً إثارة الذعر والرهبة، فالضيغم يرعى ضرغامين اعتادا انتهاش لحوم الفرسان المطرّحين أرضاً، وفي الإضافة الوصفيّة ما فيها من زيادة

(١) المصدر السابق، ص ٢١ – ٢٣. وضعت يميني: أي في يمينه وضع طاعة ومبايعة، نقمات: ج نقِمة ونقْمة وهي المكافأة بالعقوبة، قيله قيل: أي قوله الصادق المعتدّ به، الضيغم: الأسد، من ضراء الأسد: مما ضري منها بأكل الناس، مخدره: مكمنه، عثّر: موضع قِبَل تَبالَة، الغيل: الغَيضة والشجر الملتفّ، يلحم ضرغامين: يطعمهما اللحم، معفور: مطروح في التراب، خراذيل: مقطّع، ضامزة: ساكنة خوفاً، الأراجيل: الرّجّالة والراجلة، الدرسان: ثياب خُلقان واحدها دِرس أو دريس، المهنّد: السيف المطبوع من حديد الهند، وسيوف الهند أفضل السيوف.

عددية تفيد المبالغة، وهذا الضيغم ينشر الرعب حوله، فلا يقوى على البقاء في ساحته كائن حيّ، رعباً وخوفاً، وإذا ما اقتحم حماه شجاع (أخو ثقة) كان مصيره هلاكاً محققاً.

وما إن يفرغ الشاعر من رسم هذا المشهد المفزع الذي "يملؤه الصمت المخيف والرعب القاتل وبزّات الفرسان المقهورين"[١] حتى يعود إلى الحديث عن الممدوح/ المعتذَر منه، فيأتي بوصف جديد للنبي ﷺ لا يقل إثارة للرهبة عمّا كان قد ذكره في حديث الضيغم، فيشبهه بالمهند، ويقرّ بأنه (سيف الله)، وأي مكانةٍ أعلى وأجلّ؟!

إن تشكيل قيمة الجليل اقتضى اختياراً لغوياً خاصّاً لم تغب أهميته عن الشاعر، فطوّع المعجم اللغوي لتحقيق غايته، وأحسن انتقاء المفردات التي تدلّ على سمو المكانة ورفعتها، فقوله: (الرسول، رسول الله) يدلّ على المثل الأعلى والمكانة الشريفة، ووظّف مفردات ملائمة حتى يكتمل البناء اللغوي للقيمة، فأسعفته اللغة بها يدلّ على الرهبة والخوف والخشية، مثل: (أوعدني: الدلالة على تحقق حصول الوعيد دلّ عليه الفعل الماضي، يرعد: الفعل المضارع يوحي بالحركة وتكرار وقوع الفعل بسبب شدة التأثر وموقف الخوف المحيط بالشاعر، لا تأخذنّي: المضارع المؤكد المنفي يدلّ على إدراك الشاعر عظم الذنب الذي اقترفه، ورغبته في النجاة من عاقبته، أقوال الوشاة: نسبة الذنب إلى الوشاة تهرّباً، لم أذنب: الفعل المضارع المجزوم والمنفي والمقلوب زمنه إلى الماضي، في محاولة من الشاعر لقلب الحقيقة، ودفع التهمة عنه، ذي نقمات: ثبات الصفة مستمد من استعمال الاسم، أهيب: دلالة صيغة التفضيل على المبالغة في الهيبة) وكذلك أسعفته ذائقته في انتقاء المفردات الدالّة على الأسد، فهو (ضيغم، من ضراء الأسد، يلحم

(١) بنية القصيدة العربية، ص ٢٣٩.

ضرغامين)، ولتلك المفردات وقع صوتي قوي يثير في النفس مشاعر الخوف بتكرار حرف الضاد فيها، وفي كلمة (ضامزة) التي صوّر بها الشاعر حال حمير الوحش في حضرة ذلك الأسد الضاري، وهي حال السكون الناتج عن شدة الخوف والذعر والترقّب. ومن المتفق عليه أن حرف الضاد يوحي بالصلابة والشدّة والضخامة، ولهذا كان تكراره يثير هذه المعاني في النفس.

ولا بد من الالتفات إلى بعض صيغ المشتقات التي وردت في الأبيات، وبيان ارتباطها بسياقها اللغوي والتركيبي، فمن ذلك تكرار صيغة اسم المفعول، التي دلّت أحياناً على الطمأنينة التي يفتقدها الشاعر في الحياة ويرغب في تحصيلها، ولو كلاماً: (العفو... مأمول)، كما اتّصلت بمشاعر الذعر والخوف اتصالاً مباشراً، بالإشارة إليها في نفس الشاعر: (وقيل إنك مسبور ومسؤول)، أو بنقل أثرها عن طريق التصوير الفني: (لحم.. معفور خراذيل) (ولا يزال بواديه.. مأكول)، (إن الرسول.. مهند.. مسلول). وما من شكّ في أن التصوير الفني كان أحد أهم الأركان الجمالية في لوحة الجليل التي بناها كعب باقتدار، ويكفي الباحث أن ينظر إلى صورتي الأسد والسيف، ويتأمل براعة الشاعر في توظيف المؤثّرات الفنيّة الجمالية لإبراز أهمية الجلال، وعلى الرغم من أن الصورتين ليستا من ابتكار الشاعر بتمامها، وأن الشاعر استمدّهما من موروثه الجاهلي، إلّا أنه أستطاع أن يدرجهما في الموقف المقترن بالرهبة، ويحمّلهما الظلال النفسية للمبالغة في نقل كل ما يمرّ به من ذعر وقلق واضطراب من الدائرة المعنوية إلى دائرة المحسوس.

إن ما تقدّم يجعل المرء ينظر بعين الإكبار إلى الصرح الفني الخالد الذي شيّده كعب بن زهير، وإلى صنعته الشعرية المحكمة التي ميّزته من غيره من الشعراء الذين مدحوا النبي ﷺ، وإلى قدرته البارعة على الارتقاء بممدوحه إلى أسمى مراتب الجلال الإنساني. وصحيح أن الممدوح متّصف بأتم صفات الكمال

البشري، إلا أن كعباً استطاع تسليط الضوء على ذاك الكمال من زاوية الفنّ، وبالفنّ، فجاء عمله تامّ الأركان.

إن الصورة التي رسمها كعب للممدوح لم تكن جديدة جدّة تامة، فالناظر في الشعر العربي القديم يجد ملامح واسعة وأطيافاً واضحة لصور مشابهة رسمها الشعراء لمدوحيهم. بل إن صورة النبي ﷺ في هذه القصيدة صورة غير بريئة من النمطية والتكرار اللذين طبعا صور الممدوحين في كثير من الشعر العربي القديم، "ولسنا نستغرب ذلك، فكعب أحد الذين انتهى إليهم الموروث الجاهلي فثقفوه، وعرفوا أسرار تقاليده، وهو ابن زهير، أحد عبيد الشعر المعروفين بالتثقيف والتنقيح، وهو أحد أفراد هذه المدرسة التي يسميها النقاد (المدرسة الأوسيّة)، ثم هو أحد الذين عاصروا ولادة الدين الجديد والقيم الجديدة، وأحد الذين ظلّوا بعيدين عن هذا الدين زمناً وناصبوه العداء، فلم يهبوه فنّهم ولا حياتهم، بل ظلّوا أقرب إلى الحياة الجاهلية، وهو – أخيراً – أحد هؤلاء البدو الذين تأصّلت في نفوسهم صورة الحياة القديمة،...، ومن هنا فنحن لا نتردد في أن نجعل مدائح كعب – بل شعره عامة – امتداداً وتطوراً للمدائح الجاهلية، أو للتيار الفني الجاهلي عامة."[(١)] ويصحّ هذا الرأي على بناء قصائده ورسومها الفنيّة كما يصح على بناء القيم والتعبير عنها.

ب – الجليل في لوحة مدح الخليفة: مدح الحطيئة الخليفة عمر بن الخطاب ﷺ واعتذر إليه من هجاء الزبرقان بن بدر، فرسم لوحة تمثّلت فيها معاير الانسجام والتوافق النسبي في الصورة العامة للممدوح/ الخليفة، التي تجمع إلى الكمال الجسدي الكمال العقلي والروحي والأخلاقي:

(١) بنية القصيدة العربية، ص ٢٤٠.

وليـــــلِ تَخَطّيْـــــتُ أهوالَـــــهُ   إلى عُمَـــــرَ أرتجيــــهِ ثِـــمالا
طَوَيْـــــتُ مَهالِـــــكَ مَخشـــــيَّةً   إليـــكَ لتُكـــذِبَ عنّـــي المَقـــالا
بِمِثْـــلِ الحَنِـــيِّ بَرَاهـــا الكَـــلالُ   يَنْـــزِعْنَ آلاً ويَرْكُضْـــنَ آلا
إلى مالـــكٍ عـــادلٍ حُكمُـــهُ   فلـــمّا وَضَـــعْنا لديـــهِ الرِّحـــالا
صَرَى قـــولَ مَـــن كـــانَ ذا مِئْـــرَةٍ   ومَـــن كـــانَ يأمُـــلُ فِيَّ الضـــلالا

...

أمـــينُ الخليفـــةِ بعـــدَ الرســـولِ   وأَوْفى قـــريشٍ جميعـــاً حِبـــالا
وأَطـــولُهُم في النـــدى بَسْـــطَةً   وأَفضـــلُهُم حـــينَ عُـــدّوا فَعَـــالا
أَتَتْنـــي لســـانٌ فكـــذّبتها   ومـــا كنـــتُ أَحـــذَرُها أن تُقـــالا
بـــأنَّ الوُشـــاةَ بـــلا جِرمـــةٍ   أَتَـــوْكَ فرامُـــوا الـــديكَ المِحـــالا
فجئتُـــكَ مُعتـــذِراً راجيـــاً   لِعَفـــوكَ أَرْهَـــبُ منـــكَ النَّكـــالا
فـــلا تَسْـــمَعَنْ بي مقـــالَ العِـــدا   ولا تُـــوكِلَنِّي هُـــدِيْتَ الرجـــالا
فإنَّـــكَ خـــيرٌ مِـــن الزِّبْرِقـــانِ   أشَـــدُّ نكـــالاً وخَـــيرٌ نَـــوالا(١)

رسم الشاعر للخليفة صورة محفوفة بالمهابة ومحاطة بالرهبة، فالممدوح يفوق الناس جميعاً في السيادة والمسؤولية (مالك عادل، أمين الخليفة بعد الرسول)، وفي الكرم (أطولهم في الندى بسطة)، وفي نبل الأفعال (أفضلهم حين عدّوا فعالا)، وفي العفو عن الذنب، مع الاقتدار على العقوبة (فجئتك معتذراً راجياً لعفوك أرهب منه النكالا) وفي قوة الشخصية والحزم في الرأي (صرى قول من كان ذا مئرة).

---

(١) ديوان الحطيئة، ص ٢٢٠. الثمال: الغياث والربيع، الحنيّ: ج الحنيّة، وهي القوس، شبّه بها لهزالها، براها: أذهب عنها لحمها، ينزعن: يكففن، الآل: السراب، يريد أنهن يسرعن مرة ويبطئن مرة، الكلال: الإعياء، صرى: قطع، المئرة: العداوة، اللسان: الكلمة والرسالة، أحذرها: أرهبها، بلا جرمة: بلا عذر، المِحال: المكر والخديعة، النكال: العبرة ينكُل أن يفعل مثلها فاعل أي يعتبر ويتعظ.

إن البناء الفكري لقيمة الجليل في هذه الصورة يكشف عن إحساس الشاعر بتعاظم تلك القيمة في ذات الممدوح من جهة، وفي نفس الشاعر من جهة أخرى، ولعل التجربة القاسية التي مرّ بها الشاعر في أيام الخليفة عمر، وأدّت إلى سجنه، بسبب تسلطه بالهجاء على الزبرقان قد أثّرت في انتقاء ملامح القيمة، فاعتنى الشاعر بإظهار تجلّيات الأفعال الحميدة التي قام بها الممدوح، وأهمل - قاصداً - الحديث عن المظهر، لاعتقاده بتفوق المضمون وما يمثله من أفعال تتحقق آثارها يقيناً على الشكل وما يتصل به من تصوّر قد لا يخرج من إطار التوهم. ومن أهم الملامح المعنوية التي أبرزها الشاعر في الممدوح: قوة الشخصية، وشرف الانتساب القرشي، والعزة والاقتدار، ولا يخفى أن هذه الصفات تحيط الممدوح بهالة من الجلال والهيبة، وتملأ نفس المتلقي رهبة وتطلّعاً إلى الصورة المثلى التي يمثلها الممدوح.

واستعان الشاعر بوسائل فنية ولغوية لإبراز المضمون المعنوي للقيمة، فمضى يصور الأهوال التي اعترضته في رحلته إلى أن وصل إلى الممدوح، على نحو ما كان يصنع الشعراء الجاهليون، ليوجبوا على الممدوح (حقّ الرجاء وذمامة التأميل)[1] إلا أن الشاعر لم ينحُ منحى التكسب في قصيدته هذه، وإنما سلك مسلك الاعتذار، فكان لا بد - والحال هذه - من تضخيم صورة الممدوح، والتضاؤل أمامه، وتوكيد الصفات التي من شأنها أن توجه الصورة باتجاه التركيز على الأفعال، وعلى تفوّق صاحبها وتفرّده. وكان للكناية وحضورها أهمية واضحة في نقل التعبير من مستوى الخطاب المباشر إلى مستوى أجمل وأكثر تحفيزاً للذهن في البحث عن المعنى المراد.

وأضفت اللغة على الجانب التصويري تأثيراً إضافيّاً، فأرسى اسم الفاعل معاني ثبات الصفة في الموصوف (مالك، عادل)، وأعانت الصفة المشبهة (أمين) اسم الفاعل وقوّت حضوره ومعناه، وأدى اسم التفضيل بصيغته القياسية أثراً فاعلاً في

(١) الشعر والشعراء١/ ٧٦.

تضخيم ملامح الصورة وجعلها عامرة بإحساس الجلال والسمو، وزاد التمييز ذلك الأثر عمقاً ودقّة: (أوفى قريش حبالاً، أطولهم في الندى بسطة، أفضلهم فعالاً، أشدّ نكالاً) وكثّف اسم التفضيل بصيغته السماعية (فإنك خير من الزبرقان،... خير نوالاً) معنى التفضيل، وأفاد الزيادة والفضل في السمو والسيادة والكرم، على نحو مألوف، قريب من النفوس، بعيد عن التكلف، بعيد الأثر في الإقناع. ولعل اختيار الشاعر الخطاب بضمير المخاطب المفرد (أنت، وما يدلّ عليه) قد جاء مقصوداً، ليدلّ على رغبة الشاعر في كسر مسافات القلق والتوتر، وإزاحة شبح الرعب الذي يسود القصيدة، والحياة من حوله، وفي هذا الاختيار محاولة للتقرب النفسي والواقعي من الخليفة – المثل الأعلى – الجليل.

إن الأساس في بناء القيمة في هذه اللوحة أساس جاهلي، "ويبدو جليّاً أن الحطيئة لم يفارق الذوق الجاهلي، فمدحه مطبوع بطابع بدويّ بارز في أرجاء واسعة منه، وهو ينهج نهج الأسلاف في بنائه، فلا يكتفي باستمداد قيمه من منظومة القيم الجاهلية، بل يتصوّر العالم تصوّراً بدويّاً بعيداً عن روح الإسلام، فإذا مدح الخليفة عمر بن الخطاب مثلاً وجدنا أمامنا شاعراً جاهلياً يتصوّر الخليفة ملكاً والخلافة مُلكاً، ثم لا يجد بين الأمرين فرق، أي فرق."[1] وإن ما عرف عن الشاعر من بداوته ورقّة دينه يفسّر ما ظهر في شعره من تمسك بقيم الجاهليين وطرائق تعبيرهم ومسالكهم الفنية. لقد ظلّ الحطيئة " يمثّل إلى أبعد حدود الكمال الشاعرَ الجوّاب الذي يواصل تقليد الأجيال السابقة، فإن كل شيء عنده يذكرنا بالبيئة القبلية."[2]

---

(١) بنية القصيدة العربية، ص ٢٧٠.

(٢) تاريخ الأدب العربي، ص ٢/ ١٦٢.

الخاتمة والنتائج:

كشفت دراسةُ قيمة الجلال الإنساني في أمثلة مختارة من مدائح المخضرمين حضورَ تلك القيمة – على تعدد مظاهرها – حضوراً قوياً في تلك المدائح، وبيّنت أن حضورها لم يفارق الأساس الجاهلي الذي صدر عنه الشعراء من قبل، لأن ذلك الأساس كان عميقاً راسخاً بعيد الغور في نفوس الشعراء المخضرمين الذين ألفوا تلك القيم وآمنوا بها، وتمرّسوا بطرائق أسلافهم في التعبير عنها، وبدا ذلك جليّاً في مدائحهم، على اختلاف الممدوحين، وعلى اختلاف مكانتهم في نفوس الشعراء. فلما أسلم هؤلاء الشعراء وجدوا الانقلاب على قيمهم المألوفة أمراً غير يسير، ولعلهم لم يكونوا بحاجة إلى الانقلاب عليها انقلاباً تاماً، فلم يكن فيها ما يخالف مبادئ الإسلام وأعراف المجتمع الإسلامي الجديد، إلا أنهم – مع ذلك – لم يتمثّلوا القيم الجديدة تمثّلاً واضحاً، وظلّت قيم الجاهلية بصورتها التقليدية سائدة في مدائحهم، وإن كان بعضهم قد حاول تغطية الأساس الجاهلي بألوان إسلامية شاحبة.

وكان لا بد لهذا الجانب الفكري من وسائل تعبيرية؛ لغوية وفنية، تنقله من جانب التجريد إلى المشاركة التفاعلية مع المتلقي، فكان الانتقاء اللغوي والأسلوبي، وحشد المفردات الدالة، في مقدمة تلك الوسائل التعبيرية، تساندهما وسيلة التصوير الفني القائم على خلق عالم خيالي موازٍ يحمل الأثر نفسه – أو يحمل أثراً مشابهاً – للتجربة الشعورية التي مرّ بها الشاعر.

ويمكن أن نقرر – بقدر كبير من الاطمئنان – أن أثر الجاهلية في نفوس الشعراء البداة المخضرمين كان أعمق بكثير من أثر الإسلام، فإذا كان الإسلام قد هداهم إلى استعمال مفردات ذات قيمة دلالية خاصة، فإن الجاهلية كانت النبع الثرّ الذي ظلّوا ينهلون منه قيمهم، ويستقون منه معانيهم، ويستمدون منه وسائلهم الفنية التوصيلية.

المصادر والمراجع:

١- البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، ١٩٩٧م، سعد الدين كليب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

٢- بنية القصيدة العربية من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م، قصيدة المدح نموذجاً، وهب رومية، دار سعد الدين، دمشق.

٣- تاريخ الأدب العربي: ريجيس بلاشير،١٩٧٣م، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

٤- التجربة الجمالية في شعر ابن خفاجة، ١٤٣٨هـ/ ٢٠١٧م، أطروحة دكتوراه، إعداد هديل أبو آذان، بإشراف أ. د. علي كردي، والمشرف المشارك أ. د. محمود خضرة، جامعة دمشق.

٥- دراسات فنية في الأدب العربي، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م، عبد الكريم اليافي، ط١، مكتبة لبنان - ناشرون، بيروت.

٦- ديوان الحطيئة: بشرح ابن السكّيت والسكّري والسجستاني، ١٣٧٨هـ/ ١٩٥٨م، تحقيق نعمان أمين طه، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة.

٧- ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، ١٩٦٨م، حققه وشرحه صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة.

٨- ديوان العباس بن مرداس السلمي، ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م، جمعه وحققه يحيى الجبوري، وزارة الثقافة والإعلام، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، بغداد.

٩- شرح ديوان كعب بن زهير، ١٣٦٩هـ/ ١٩٥٠م، صنعة السكري، القسم الأدبي، دار الكتب المصرية، القاهرة.

١٠- الشعر والشعراء، ١٤٢٣هـ، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة.

١١- صورة البطل في شعر أبي تمام، ١٤٣٤/ ١٤٣٥هـ، رسالة ماجستير، إعداد قابل رشيد نافع المراحي، بإشراف أ. د. حميد سمير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية.

١٢- علم الجمال، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٣م، نايف بلوز، ط٦، منشورات جامعة دمشق.

١٣- القيم الجمالية بين الشعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام، ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م، دراسة جمالية أدبية نقدية، أطروحة دكتوراه، إعداد خالد زغريت، بإشراف أ. د. أحمد دهمان، جامعة البعث.

١٤- لسان العرب، ١٤١٤هـ، ابن منظور، ط٣، دار صادر، بيروت.

١٥- الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام، ١٩٨٩م، فؤاد المرعي، ط١، الأبجدية للنشر، دمشق.